

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XXV

Contributions de :

J. LEROY — C.-O. NORDSTRÖM — M. THIERRY — L. DONTCHEVA — E. GILBERT
Y. CHRISTE — S. CASARTELLI NOVELLI — O. DEMUS — S. DER NERSESSIAN
J. MAXIMOVIC — G. CAMES — A. GRABAR

Secrétariat de Rédaction :

T. VELMANS

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF

PARIS
ÉDITIONS A. & J. PICARD
—
1976

*Imprimé avec une subvention du Centre
National de la Recherche Scientifique*

B.V. I 580

DEUX BAPTISTÈRES PALÉOCHRÉTIENS D'ORIENT MÉCONNUS

par Jules LEROY

A la mémoire d'Armen Katchatrian

Au moment de consacrer ces pages à des baptistères, afin de marquer le XXV^e anniversaire des *Cahiers*, il ne me paraît pas inconvenant d'inscrire en tête le nom d'un de ses plus actifs collaborateurs, A. Katchatrian, auquel les archéologues chrétiens doivent tant. Sa collection des plans des baptistères, recueillie à l'instigation de M. Grabar, est un apport considérable à nos études, notamment à celles qui prennent pour thème le domaine architectural, dont on voudrait faire connaître ici deux exemples méconnus, l'un en Turquie, l'autre en Égypte.

L'OCTOGONE DE QARTAMİN, SUD-EST DE LA
TURQUIE

Le souvenir du couvent de Qartamîn, connu sous le nom de son fondateur Mar Gabriel, a été évoqué dans les *Cahiers* (1956, p. 75-81) à propos d'un texte de son histoire qui donne sur le décor de l'église principale des renseignements dont M. Grabar a montré toute l'importance au même endroit (p. 83-91). Nous avons donné alors les indications historiques et bibliographiques¹ marquant la place que tient dans l'histoire du monachisme mésopotamien ce monastère dont les premières manifestations apparaissent à la fin du IV^e siècle, s'il faut en croire les affirmations de la chronique publiée par F. Nau². Mais c'est surtout au VI^e siècle qu'il s'impose, à l'époque d'Anastase. Depuis notre étude il ne semble pas que l'archéologie des diffé-

rents édifices contenus dans ses murs ait beaucoup attiré l'attention des cercles scientifiques. Il faut cependant signaler l'exhaustive étude récente de MM. Hawkins et Mundell publiée dans les *Dumbarton Oaks Papers*³ sur la belle mosaïque évoquée dans les *Cahiers* (*loc. cit.*, p. 80 et 88), avec une note très intéressante de C. Mango sur les inscriptions grecques.

En plus de l'église principale à laquelle Anastase a manifesté sa dévotion par ses dons, le couvent possède deux autres sanctuaires consacrés l'un à la Vierge, l'autre aux Quarante Martyrs⁴, dans lesquels les auteurs américains que nous venons de citer voudraient voir les quarante moines égorgés par les Mongols en 1394, plutôt que les quarante martyrs de Sébaste, dont le culte traditionnel est bien établi en Orient. Les auteurs s'appuient sur un manuscrit syriaque de Berlin, *Sachau 189*, qui contient une hymne en l'honneur de ces moines. Hymne tardive qui ne peut faire oublier la mention des martyrs de Sébaste dans d'autres manus-

« La Loi du 11 Mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droits ou ayants-cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'Article 40).
« Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal ».

1. J. LEROY, *Le décor de l'église du monastère de Qartamîn d'après un texte syriaque*, *Cahiers archéologiques* VIII (1956), p. 75-81.

2. F. NAU, *Notice historique sur le monastère de Qartamin, suivie d'une notice sur le monastère de Qennešré* (Actes du XIV^e Congrès des Orientalistes, Alger 1903), Paris 1907, II, p. 1-135.

3. E. J. W. HAWKINS - M. C. MUNDELL, *The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon and Mar Gabriel near Kartmin, with a Note on the Greek Inscriptions by C. MANGO*, *DOP*, 27 (1973) p. 279-296.

4. G. BELL, *The Churches and Monasteries of the Târ' Abdin*, Heidelberg 1913, p. 65.

crits syriaques qui ont été en usage avant la date de 1394⁵.

Au coin nord-ouest de l'église principale s'élève une construction octogonale signalée par le plan de Miss Bell⁶, qui la néglige dans sa description du couvent. De là le plan est passé dans le travail de Preusser, qui n'a pas vu le monastère de ses propres yeux⁷. C'est à ce dernier que Monneret de Villard⁸ a emprunté celui qu'il publie, agrandi et isolé de l'ensemble architectural auquel il appartient et en l'enrichissant de remarques douteuses : « J'ai déjà, écrit-il page 57, fait allusion à diverses influences byzantines qui se peuvent relever dans ces églises (du Tûr 'Abdin). L'une des plus notables est la présence d'édifices à coupole de plan caractéristique, c'est-à-dire d'octogone avec niches sur chaque côté. Au couvent de Qarṭamin un de ces édifices a toutes ses niches rectangulaires (fig. 58 = notre octogone) tandis que l'autre, c'est-à-dire la tombe des moines égyptiens (fig. 59) a des niches alternativement rectangulaires et semi-circulaires. » Il y a ici une confusion dont Miss Bell est la cause. En fait ce que Monneret de Villard attribue à la tombe des moines appartient à notre octogone, et vice versa⁹.

Contrairement aux auteurs cités, notre mission du Tûr 'Abdin exécutée en septembre-octobre 1968, en compagnie de MM. Chevalereau et Pilven, architectes, a porté une attention toute particulière à cet octogone négligé par Pognon qui est pourtant allé deux fois au couvent¹⁰. A la suite de cette mission nous avons donné une description du monument que nous demandons au lecteur la permission de répéter : « Actuellement l'édifice est noyé dans une suite de constructions postérieures appliquées à sa maçonnerie. Les murs sont doublés de toute part, ce qui prouve qu'à l'origine elle formait une construction indépendante, posée à côté de l'église, mais sans avoir avec elle de lien organique. C'est en pénétrant à l'intérieur uniquement éclairé par la porte et un oculus percé au sommet de la voûte qu'on peut se rendre compte et de sa forme et des moyens de construction employés. Extérieurement c'est un carré de 13 mètres de côté, tandis qu'intérieurement elle se présente comme un vaste édifice de 10,50 m de diamètre

de plan octogonal. Sur quatre des huit côtés s'ouvrent des niches voûtées en berceau et terminées en cul-de-four. Sur les quatre autres sont placées, en alternance avec les précédentes, quatre ouvertures qui semblent avoir été complètement libres d'accès à l'origine, car on ne voit trace ni de feuillures ni de crapaudines. Tout cela n'apparaît plus aujourd'hui qu'à l'étude minutieuse de la maçonnerie, car, sans subir de transformations importantes capables de modifier le plan, ces ouvertures ont été généralement obstruées. La maçonnerie est révélatrice de la technique employée : la coupole est en briques posées à plat, d'une seule épaisseur, d'environ 40 centimètres. Les reins sont faits d'une alternance de lits de pierres et de moellons, tandis que les arcs et les piles sont en blocs de gros appareil (fig. 1 et 2). La physionomie byzantine n'est pas niable et on s'explique très bien la tradition qui fait remonter l'édifice à l'impératrice Théodora, femme de Justinien¹¹.

Il est malaisé de donner une destination à ce vaste monument qui, selon Hawkins et Mundell¹² demeure obscure. Nous avons cité dans notre rapport la tradition monastique toujours vivante qui en fait une cuisine ou un réfectoire. Le monument a pu, au cours des siècles, avoir été utilisé à ces usages, et des restes de fumée lui donnent une apparence de vérité, mais cette opinion

5. Par exemple les deux manuscrits syriaques de Mar Mattai, conservés au Vatican (n° 559) et au British Museum (add. 7170), cf. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris 1964, p. 288 et 303.

6. G. BELL, *loc. cit.*, fig. 5, p. 65.

7. C. PREUSSER, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit*, Leipzig 1911.

8. U. MONNERET DE VILLARD, *Le Chiese delle Mesopotamia*, Rome 1940, p. 57, fig. 58.

9. La méprise remonte à Miss Bell. HAWKINS et MUNDELL rappellent ce petit monument détaché de l'ensemble et placé dans les jardins, *DOP.*, *loc. cit.* p. 281, n. 28.

10. H. POGNON, *Inscriptions sémitiques de la Syrie, de la Mésopotamie et de la région de Mossoul*, Paris 1897, p. 39. Il y signale deux églises, la grande et une autre « fort obscure ». C'est peut-être l'octogone.

11. J. LEROY, *L'état présent des monuments chrétiens du Sud-Est de la Turquie (Tûr 'Abdin et environs)*, CRAI 1969, p. 479-493. Voir l'allusion à Théodora chez les auteurs des *Dumb. Oaks Papers*, p. 280, n. 9, qui citent Socin, *Zur Geographie des Tûr Abdin*, p. 252, affirmant avoir vu au couvent un manuscrit carshouni qui rappelle que l'impératrice visita le monastère, chargée de cadeaux. L'octogone n'est pas mentionné, mais la tradition prend peut-être là sa source.

12. *Loc. cit.* p. 281.

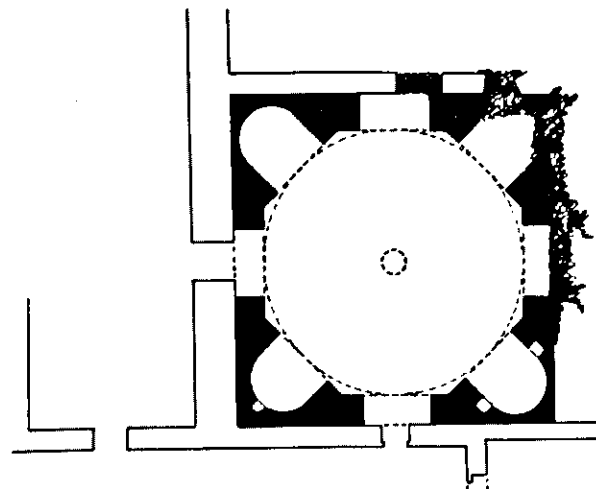


Fig. 1. — Plan de l'octogone de Constantin.

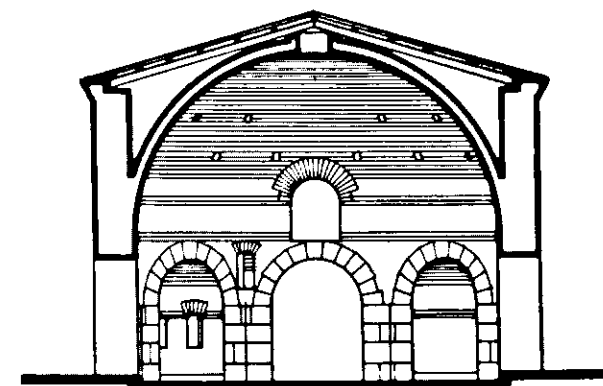


Fig. 2. — Coupe de l'octogone avec reconstitution supposée du toit.

ne donne pas la raison dernière de sa fonction originelle. Nous avons pensé à un baptistère et nous avons écarté aussitôt cette hypothèse sous prétexte qu'on n'en voit pas l'utilisation dans un couvent.

C'était raisonner trop en fonction des monastères occidentaux de notre époque qui ne comportent pas de chapelle des fonts, le baptême étant réservé aux églises paroissiales. Pourtant il n'en a pas été toujours de même. A Saint-Gall par exemple, le célèbre monastère carolingien dont on possède le plan manuscrit¹³, en plein milieu de la nef, face au chœur des moines se voit la fontaine baptismale : *Hic renascentes suscepit Christus alumnos*. L'Orient n'a pas agi différemment et il aurait suffi du souvenir du monumental baptistère du monastère de Qala'at Sem'an en Syrie pour éviter cette remarque erronée. De fait, comme les habitudes actuelles en font foi, les chrétiens d'Orient ont toujours aimé faire baptiser leurs enfants dans leurs couvents. Au Deir es-Zafaran voisin de Mardin une chapelle est consacrée aux fonts-baptismaux toujours en usage (L'ancienne cuve existe toujours bien que de nouveaux fonts aient été récemment construits). La même remarque s'applique au Deir el-Abiad d'Égypte sur lequel nous allons revenir bientôt.

Les doutes qui pouvaient encore subsister sur la nature de cet octogone après notre première visite ne sont plus de mise maintenant. En avril 1971 au cours d'un rapide voyage il a été possible de pénétrer dans la

salle adjacente placée à l'ouest qui, remplie jusqu'à son sommet de fagots de bois, interdisait tout accès en 1968. A peine plus longue que l'octogone, orientée comme lui nord-sud, elle se présente comme un large vaisseau (17,50 m de long alors que l'octogone n'en compte que 16,50), de même maçonnerie, ce qui atteste l'unité de ces deux édifices. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est qu'au coin de la salle dans le mur mitoyen, à hauteur de 16,52 m, est pratiquée une ouverture par laquelle en se glissant on accède à un réservoir contenant de l'eau. En raison de l'étroitesse de cette ouverture et de la corpulence de l'auteur de ces lignes, il n'a pas été possible d'atteindre la nappe, mais une pierre lancée a fait entendre le bruit de l'onde. D'où vient-elle? Seules des fouilles pratiquées non seulement à cet endroit mais aussi dans le sol cimenté de l'octogone pourraient nous mettre en face de la canalisation qui alimentait ce que nous pouvons désormais considérer avec certitude comme un baptistère. Ce qui met l'édifice mésopotamien en rapport avec quelques autres signalés par Katchatrian, que nous signalerons plus bas. La visite de 1971 a été trop courte et trop improvisée pour donner plus de précision sur cette salle certainement en rapport avec les cérémonies du baptême. Ce qui est remarquable à un coup d'œil même rapide, c'est que le mur qui fait face

13. Cf. art. *Gall (Saint)* dans le *DACL*, VI, 1, col. 93.

possède des fenêtres qui ont été occultées, ce qui prouverait que les bâtiments adjacents sont des ajouts postérieurs et que salle et octogone appartiennent à un même complexe architectural et liturgique.

Maintenant l'octogone est couvert d'une plaque de ciment formant terrasse. Impossible par conséquent d'imaginer sauf hypothétiquement la toiture primitive.

LE BAPTISTÈRE DE DEIR EL-ABIAD (ÉGYPTE)

A 8 km au nord-ouest de Sohag, grande ville agricole de Moyenne Égypte, le couvent d'Amba Schenouda, plus connu sous le nom de Monastère Blanc (Deir el-Abiad), dresse sa masse « pharaonique » en bordure du désert qu'un simple chemin de terre sépare des cultures. Signalés par Denon¹⁴, après Vansleb¹⁵, il n'est en fait bien connu que depuis W. De Bock¹⁶ qui en a donné une description très détaillée et par la minutieuse étude de G. Lefebvre parue dans le Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie¹⁷. La découverte par celui-ci d'une inscription grecque de fondation placée au-dessus de la porte d'entrée du mur sud, à l'intérieur, ne laisse que peu de doute sur sa date de naissance sous le comte Césaire au ^{ve} siècle, « une vingtaine d'années peut-être avant la mort de Shenoudi, soit vers 430 » (Lefebvre, col. 475).

Bien qu'il porte le nom de Deir, c'est-à-dire couvent, il n'a pas servi à abriter une communauté de moines. Il n'a jamais été que le centre administratif et religieux de solitaires dispersés dans le désert environnant, disséminés dans des constructions plus ou moins solides dont on ne voit plus maintenant aucune trace, sinon à l'ouest, à proximité du Deir, où demeurent des tas de briques impossibles à dater. Une prospection dans les environs en révélerait sans doute beaucoup d'autres, comme c'est le cas dans le désert du Ouady Natroun¹⁸ ou dans la région des Kellia¹⁹.

L'ampleur de l'église, qui remplit presque toute l'aire construite, enserrée dans des murs aveugles ressemblant aux constructions pharaoniques, révèle l'importance numérique des moines au temps de Schenouda qui se

réunissaient là pour la synaxe du samedi soir et des veilles de fêtes. Cette basilique — car c'est bien le nom qui lui convient — est un édifice mesurant 65 mètres de long sur 23 de large. De plan basilical elle est formée d'une nef centrale (11,30 m de large) et de deux bas-côtés (6,25 m) séparées par des colonnes, pas toujours équidistantes, de sorte que leur nombre varie selon les auteurs qui en parlent. Plusieurs de ces colonnes demeurent debout, la plupart rompues et plus ou moins fragmentaires. Les unes sont en granit, les autres sont faites de briques recouvertes de gypse qui s'écaille. Aucune n'a conservé son chapiteau, tandis que les socles sont toujours en place. Certaines bases sont en granit, d'autres en briques. Ce manque d'uniformité atteste que beaucoup d'éléments ont été tirés d'ailleurs, notamment des temples païens d'Atribé (Atribis)²⁰.

De ce vaste monument, maintenant à ciel ouvert, et qui l'a peut-être toujours été, il ne reste plus que les trois absides, à l'est, précédées d'une travée (appelée transept par Lefebvre) qui appartient probablement, vu la forme des briques employées et la hardiesse des voûtes, à l'époque musulmane, disons pour être plus précis, à l'époque fatimide.

C'est cette partie du monument primitif, aujourd'hui fermée par des murs de briques crues s'élevant à 15 mètres de hauteur pour l'arc central, à 5,40 m pour les arcs latéraux, qui joue le rôle d'église paroissiale. W. De Bock est enclin²¹ à croire que leur

14. V. DENON, *Voyage dans la Basse et Haute-Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, Paris 1802, p. 120-122.

15. J. M. VANSLEB, *Nouvelle relation en forme de journal d'un voyage fait en Égypte*, Paris 1677, p. 372-375.

16. W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Petersbourg 1901, p. 40 s.

17. G. LEFEBVRE, art. *Deir el-Abiad*, DACL, IV, 1, col. 459-502.

18. Voir le grand ouvrage de H. C. EVELYN WHITE, *The Monasteries of the Wady n'Natrun*, vol. II et III, New York 1926-33.

19. F. DAUMAS - A. GUILLAUMONT, *Kellia I, Kôm 219, Fouilles 1964-65*, Le Caire 1969; R. KASSER, *Kellia I, Recherches d'archéologie copte*, Genève 1967; *Kellia, Topographie*, Genève 1972.

20. Sur les restes de temples de la région (quelques pierres couvertes de hiéroglyphes sont utilisées dans le Deir), voir W. M. FLINDERS PETRIE, *Athribis*, Londres 1908.

21. W. DE BOCK, *loc. cit.*

édification a suivi les destructions faites par les Mamelouks en 1798; selon Curzon²² celles-ci auraient été effectuées vers 1812. Ce point n'est d'aucun intérêt pour nous, qui devons porter nos regards vers un élément architectural qu'on découvre à côté de l'abside sud. Il termine, à l'est, la longue galerie à ciel ouvert qui court tout le long de la basilique, au sud, dans laquelle on pénètre quand on accède au Deir. La destination première de ce vaisseau n'est pas claire. Considérons-le comme un narthex longitudinal, doublant celui de l'ouest.

Il s'agit d'une salle arrondie qu'aucune coupole ne signale à l'extérieur, bien que le plafond en épouse la forme. Aucun de ceux qui ont eu à s'occuper du couvent et de son architecture ne paraît en avoir saisi le sens, ni De Bock²³, ni Somers Clarke²⁴, ni Lefebvre²⁵ ni Monneret de Villard²⁶ ni même les derniers architectes qui ont étudié récemment le monument, MM. H. G. Evers et R. Romero²⁷. Aucun d'eux n'a porté une attention soutenue sur cette salle, ronde d'apparence, séparée de l'abside par une autre petite salle rectangulaire rattachée à l'abside par un couloir. Les plans fournis par les différents auteurs cités trahissent le peu d'intérêt qu'ils lui ont porté. De Bock, Clarke, Lefebvre ont vu dans l'édifice une rotonde avec quatre niches carrées posées aux quatre points cardinaux; Monneret de Villard et les derniers architectes allemands offrent des plans qui correspondent mieux à la réalité: outre les quatre niches carrées ils ajoutent quatre niches arrondies mais leur plan est si timidement tracé qu'il est bien difficile d'y lire un octogone²⁸.

C'est pourtant bien d'un octogone qu'il s'agit. On s'en rend compte dès qu'on entre, non par la porte dont nous venons de parler (au nord), mais par une porte située à l'ouest (fig. 3). La forme octogonale est soulignée, très légèrement, par les pilastres

22. R. CURZON, *Visits to the Monasteries in the Levant*, ed. New York 1955, p. 137.

23. W. DE BOCK, *Matériaux*, *loc. cit.*

24. SOMERS CLARKE, *Christian Antiquities in the Nile Valley*, Oxford 1912. Reproduction du plan, DACL, *loc. cit.*, fig. 3649.

25. G. LEFEBVRE, *loc. cit.*

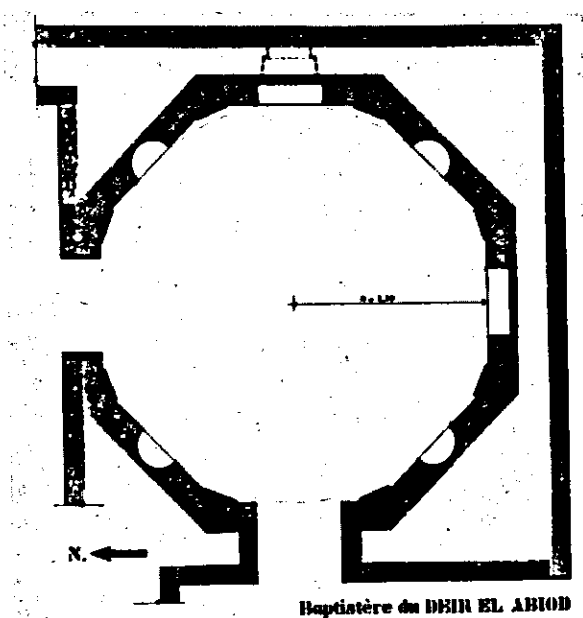


Fig. 3. — Plan du baptistère de Deir El-Abiad

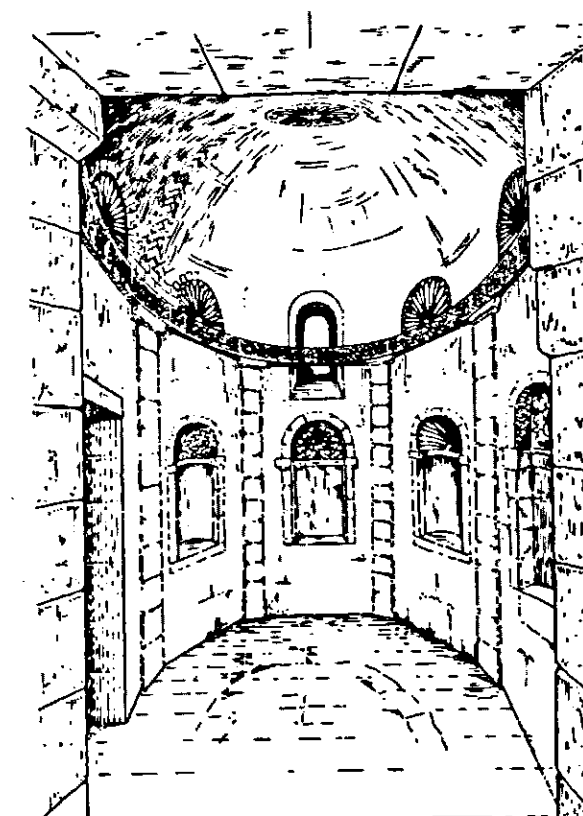


Fig. 4. — Vue intérieure du baptistère.

26. U. MONNERET DE VILLARD, *Les couvents près de Sohag*, Milan 1925-26.

27. H. G. EVERS et R. ROMERO, *Roles und Weisses Kloster bei Sohag. Probleme der Rekonstruktion*, in *Christentum am Nil*, Recklinghausen 1964. Reproduction du plan de Monneret de Villard, p. 183, fig. K.

soutenant la corniche ornée sur laquelle repose la coupole. Ils sortent à peine du mur et la forme très ronde de la coupole ne permet pas de saisir au premier moment²⁹ la forme octogonale mais l'étude des mesures ne laisse aucun doute sur ce point (fig. 4).

La hauteur totale, du sol au bord inférieur de la frise sculptée, est de 4,60 m, la coupole étant peu profonde, tandis que le rayon de la circonférence est de 2,20 m. C'est donc une salle de belles proportions. Les murs sont ouverts au nord et à l'ouest par des portes larges de 1,04 m, auxquelles font face à l'est et au sud deux niches rectangulaires au sommet arrondi, profondes de 25 cm, hautes de 1,94 m. Le centre de chacun des murs est en outre orné d'une niche en demi-cercle, au sommet rond, haute de 1,70 m, large comme les carrées, de 52 à 55 cm. L'élément décoratif est constitué, en plus de la frise, par une grande rose placée à l'endroit de la clé de voûte, qui est sculptée et par les coquilles au sommet des niches. Tous ces éléments en stuc appartiennent au répertoire général de la décoration de la basilique³⁰. Il est aujourd'hui impossible de déterminer la forme de la cuve le sol de la salle étant tout couvert de vieux livres, de voiles ou de vêtements ecclésiastiques mis là, comme dans une *genizah*, pour y pourrir, terrain fort approprié au développement d'une vermine active qui défend l'accès mieux que toute porte blindée.

La nature de ce monument est non seulement confirmée par l'architecture mais aussi par la pratique des prêtres habitant le

couvent qui l'appellent baptistère, quoique les baptêmes se pratiquent actuellement dans la salle rectangulaire qui lui fait suite au nord. Ainsi croyons-nous résolu le problème que s'était posé autrefois De Bock qui plaçait, hypothétiquement, le baptistère dans la salle voûtée, ouverte sur la nef, du côté du nord.

..

La collection de plans rassemblée par A. Katchatrian ne semble pas en présenter un qui se rapproche du baptistère égyptien. Par contre celui de Qarāmīn trouve des analogies très parlantes avec le baptistère de Saint-Aquilin de Milan³¹ et celui de Ventimiglia³². On peut y ajouter celui de Saint-Jean desservant la cathédrale de Brescia³³. Autant qu'on peut s'en rendre compte par les indications de l'auteur, tous sont de date contemporaine du baptistère mésopotamien.

Le Caire.

Jules LEROY.

29. Comme il n'est pas possible, par manque de recul, de faire une photographie donnant une idée de l'intérieur, le P. Philippe Akerman, membre de la mission des copies de peintures murales coptes, a bien voulu en faire une esquisse que nous publions ici (fig. 4). Nous l'en remercions vivement.

30. Maintenant accessibles dans le recueil de Ph. AKERMAN, *Le décor sculpté du couvent Blanc*, Le Caire 1975.

31. A. KATCHATRIAN, *Baptistères paléochrétiens*, Paris 1962, n° 327 b.

32. *Ibidem*, n° 331.

33. *Ibidem*, n° 342.

TEXT AND MYTH IN SOME BEATUS MINIATURES

Part One

by Carl-Otto NORDSTRÖM

INTRODUCTION

During the Middle Ages the Apocalypse was depicted in many spheres, not least in that of manuscript painting. There are two manuscript schools which are of interest.¹ The first is the Anglo-French group which came into existence during the Carolingian period and was most widespread in the 13th and 14th centuries. The second is the school of miniature painting which is of interest to us here, the Beatus school, chiefly Spanish but also represented in Portugal, Southern France and Northern Italy.

As is well known, Beatus was the name of a monk in Northern Spain, who was one of the protagonists in the dispute about Adoptianism.² All the scholars who have studied mediaeval church history and dogmatics have come into contact at some stage with this strange belief.³ It assumed that, in His human nature, Christ was only the adoptive son—thus the designation Adoptianism—and not the true son of God. This movement, which arose in Spain during the latter part of the 8th century, caused

unusually violent controversy as it became involved in politics. The author of Adoptianism was no less than Archbishop Elipandus of Toledo, who was influenced by Spain's Arab conquerors. The opponents of the doctrine were chiefly to be found in the free and Christian petty kingdoms of Northern Spain. One of the leaders of the opposition was this very Beatus, who was active in a small monastery in Liébana, between Leon and Santander. Little is known about him. Apart from his commentary on the Apocalypse, he is known for two polemical letters to Elipandus,⁴ written in 784 together with Bishop Etherius of Osma. Beatus probably died in 798. He was soon celebrated in Spain as a saint and the feast of Sanctus Beatus is held on February 19th, the probable date of his death.

Beatus' great commentary on the Apocalypse made his name resound through the centuries.⁵ It is divided into 12 chapters, or books, *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, and covers 600 printed pages.⁶ The work was finished by 786 at the latest, but a preliminary version may have been available 10 years before this date.⁷ The 25 or so

1. For a general iconographical survey, see *Lex. d. christl. Ikonographie*, ed. E. Kirschbaum, 1, Freiburg im Br., 1968. Article on *Apokalypse des Johannes*, with bibliography, by R. CHADRABA and K. ARNDT.

2. See the introduction to *Sancti Beati a Liébana in Apocalypsin Codex Gerundensis*, 1-2, ed. J. Marqués Casanovas - C. E. Dubler - W. Neuss. Olten-Lausanne, 1962. Quoted as *Cod. Gerund.*

3. See e. g. J. TIXERONT, *Histoire des dogmes dans l'antiquité chrétienne*, 3^e ed., Paris, 1912, 3, pp. 526 ff. and Marqués CASANOVAS in *Cod. Gerund.*, pp. 32 ff.

4. PL 96, 893 ff.

5. The standard work is W. NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der alspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, 1-2 (Span. Forsch. d. Görresges., 2, 2-3), Münster in W., 1931. For an introduction see A. GRABAR-C. NORDENFALK, *Early Mediaeval Painting*,

Genève, 1957, pp. 161 ff. and the introductory chapters in *Cod. Gerund.*

6. *Beati in Apocalipsin libri duodecim*, ed. H. A. Sanders (Pap. and Mon. of the Amer. Acad. in Rome, 7), Rome, 1930.

7. On the basis of K. MILLER, *Mappae mundi*, 1, Stuttgart, 1895, pp. 9, 23 ff., a number of scholars consider that the commentary was written in 776, and revised versions appeared in 784 and 786. See e. g. F. STEGMÜLLER, *Repertorium Biblicum Medii Aevi*, 2, Madrid, 1950, p. 172 and LTK, art. Beatus.—NEUSS, *Apokalypse*, p. 65, gives a date ca. 785, which he reiterates in *Probleme der christlichen Kunst im maurischen Spanien des 10. Jahrhunderts in Forsch. z. Kunstgesch. u. christl. Arch.*, 1, Baden-Baden, 1954, p. 254. — GRABAR-NORDENFALK, *op. cit.*, p. 161, suggests a date of 786 at the latest.

L'ÉGLISE ARMÉNIENNE DE LA MÈRE DE DIEU D'ARCUABER

par Michel THIERRY

L'église de la Mère de Dieu d'Arcuaber¹ se trouve en Turquie Orientale, dans le vilayet de Van, caza d'Erciş, à une dizaine de kilomètres au Nord-Est de cette dernière ville. Aujourd'hui, abandonnée et en ruine, elle est entourée de quelques misérables maisons formant le hameau kurde de Salman axa² que les Arméniens, au début du siècle nommaient Arcuaber³. On y accède facilement d'Erciş par la route de Deliçay (l'ancienne Kertis) qu'on abandonne au bout de 9 km, au village de Keklikova (l'ancienne Sôskun) ; il faut alors se diriger à pied à travers champs vers le Sud-Ouest pour atteindre en une demi-heure environ le hameau (fig. 1).

L'église a été visitée par plusieurs voyageurs arméniens : L. P'irlalēmean⁴, G. Šerenc⁵ et d'autres⁶ et par un voyageur européen, W. Belck⁷. Quelques compilateurs y ont consacré des notices⁸. C'est en faisant le relevé systématique des couvents du Vaspurakan que nous avons découvert ce monument dont l'intérêt historique et archéologique nous a paru tout à fait exceptionnel⁹.

DONNÉES HISTORIQUES

Comme nous le verrons plus loin, l'église de la Mère de Dieu d'Arcuaber a été édifiée sur le site d'un temple païen remontant à l'époque ourartéenne, mais elle n'est attestée dans l'histoire qu'à une époque relativement tardive ; il faut, en effet, attendre le XIII^e siècle pour la voir mentionnée, par Vardan, dans sa *Géographie*¹⁰ : « Añiovit et Kač'beruni sont Arcēš (= Erciş) où sont les saintes communautés de Mecop¹¹ d'Arcuaber et

du Saint-Signe Tout Puissant d'Urñkar¹². ». Le couvent portait aussi le nom de

1. La prononciation locale est : Ardzvapēr.

2. Tel est le nom que nous ont donné les habitants. En turc il est appelé Süleymanağa köyü ; Soğomon ağa kilisesi de la *Deutsches Heereskarte* au 1:200.000^o, feuille Erciş, éd. 1943. Sur l'origine de ce nom, cf. *infra*.

3. Ce nom signifie étymologiquement « qui porte l'aigle » (cf. H. HÜBSCHMANN, *Armenische Grammatik*, Leipzig, 1897, p. 429) ; il a été déformé, principalement par les Occidentaux en Arcuaberd (Argowaberd [Adontz, Grousset], Arzwapert [W. Belck]) qui signifie « château de l'aigle », terme qu'il est difficile d'appliquer au site où n'existe aucune trace de château et qui se trouve dans une cuvette de terres de labour.

4. Ce moine du couvent de Varag y a relevé, en 1866, les inscriptions arméniennes (L. P'IRLALĒMEAN, *Nolark' Hayoc'*... (Archives arméniennes), Constantinople, s.d. (1888), *passim*).

5. Cet auteur donne de l'édifice la description la plus complète quoique fort confuse (G. ŠERENC', *Srbavayrer* [Sanctuaires], Tiflis, 1902, p. 89-91).

6. S. Š., « Akanc' Vank'erə » (Les couvents d'Akanc'), *Arevelk'*, Constantinople, 1880, n° 1820, p. 2 ; HAYKUNI, « Mer Vank'erə » (Nos couvents), *Ašxatank'*, Van, 1911, p. 765. Notes d'intérêt secondaire parues dans des périodiques arméniens de Turquie.

7. W. BELCK, « Untersuchungen und Reisen in Transkaukasien, Hoch-Armenien und Kurdistan », *Globus* (Braunschweig), LXIV (1893), n° 10, p. 157. Cet auteur ne s'est occupé que des inscriptions ourartéennes et ne donne aucun renseignement sur l'église.

8. S. EP'RIKEAN, *Palkerazard Bnašxarhik Bašaran* (Dictionnaire illustré de la Patrie), Venise, 1903-1905, tome II, p. 309 est un résumé du travail de Šerenc'. H. OSKEAN, *Vaspurakan-Vani Vank'erə* (Les couvents de Vaspurakan-Van), Vienne, 1940-1947, p. 396-412, fait un important inventaire des colophons de manuscrits copiés à Arcuaber.

9. C'est pour cette raison que nous avons décidé de le publier bien que des fouilles eussent été nécessaires, mais les paysans, à la recherche perpétuelle de trésors creusent de vastes excavations et compromettent la solidité des éléments restant encore debout.

10. H. BERBEREAN, *Ašxarhac'oyc' Vardamay vardapeli* (Géographie du vardapet Vardan), Paris, 1960, p. 18, 37.

11. Le célèbre couvent de Mecop', situé au Nord-Ouest d'Erciş, ne présente plus maintenant que des ruines informes.

12. Ce couvent, dont l'emplacement n'était pas connu, doit être situé, d'après nos recherches, à un kilomètre au Sud de Ketris (l'actuelle Deliçay) sur la rive droite du cañon dans le hameau de Kizilkilise.

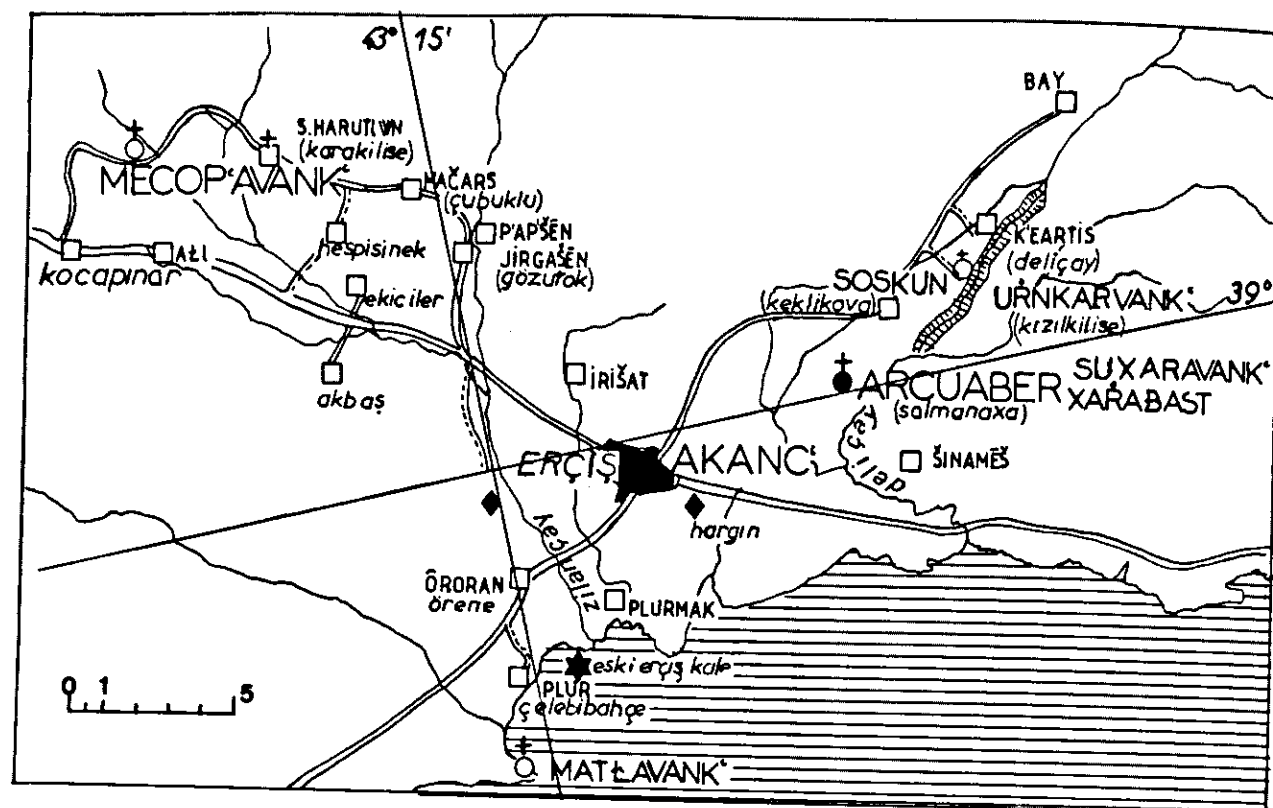


Fig. 1. — Région d'Erçiş.

Suxarayvank¹³, mais, au XIV^e siècle, le nom de Xarabastayvank¹⁴ prévalut. C'était alors un centre intellectuel et ecclésiastique de première importance, sous la direction des évêques Xač'atur et Zakē. Le chroniqueur Thomas de Mecop¹⁵ a laissé une abondante information sur la vie de la communauté à cette époque. On y apprend notamment qu'en 1389, un certain Sargis d'Abakunis, venu du couvent d'Astapat, demanda au supérieur Zakē l'autorisation d'y résider pour ouvrir une école de vardapets¹⁶. Il est malaisé de discerner les mobiles exacts de cette requête. Sargis était connu comme un savant lettré, mais aussi comme un diplomate habile à concilier les diverses tendances qui commençaient d'agiter les milieux religieux dans la région vanique vers 1400. Il eût précisément, parmi ses élèves, Thomas de Mecop'. A sa mort, il fut remplacé par Vardan d'Hogeac'vank'. Les sépultures de ces savants docteurs furent, si l'on en croit les colophons, l'objet d'un culte spécial pendant plus d'un siècle. Dans la première moitié du XV^e siècle, Grigor Cerenc' d'Ahlut transféra le siège épiscopal au couvent de Cipna, ce qui

n'empêcha pas le monastère d'Arcuaber de briller d'un vif éclat dans le domaine scripturaire : Nous avons relevé 25 manuscrits copiés dans ce couvent dont la désignation, dans les colophons, est habituellement la suivante : « couvent de Suxar, maintenant appelé couvent de Xarabast, sous la protection (à l'ombre) de la Mère de Dieu d'Arcuaber » ; ce dernier vocable apparaît ainsi comme le qualificatif de l'église de la Mère de Dieu.

Sur ces 25 manuscrits, un a été copié au XIII^e siècle¹⁷, cinq au XIV^e¹⁸, douze au

13. Ou Suharayvank', ou encore couvent du roi Suxar (nous n'avons trouvé aucun renseignement sur ce « roi »).

14. Du nom d'un village arménien voisin, Xarabast, qui a disparu depuis plus d'un siècle.

15. THOMAS de MECOP'. *Palmut' iwn Lank'amuray ew yajordac' iuroc'* (Histoire de Tamerlan et de ses successeurs), Paris, 1860, p. 35-50 ; cf. aussi la Chronique de Davit' de Balēs dans V. HAKOKYAN, *Manr Zamanakagrut' iunner XIII-XVIII dd.* (Chroniques Mineures XIII-XVIII s.), Erivan, 1955-1956, tome II, p. 351.

16. On désigne sous ce nom les membres d'une classe d'ecclésiastiques voués à la recherche et à l'enseignement.

17. 1279 (*C'uc'ak Jeragrac' Mašloc'i Anvan Malenadaran*), Erivan, 1965-1970 (Catalogue des Manuscrits de la bibliothèque au nom de Mašloc') (sera abrégé infra : *Mat.*) n° 5980.

18. 1325 (L. XAČ'IKYAN, *XIV dari Hayeren Yeragrer Hišalakaraner* (Colophons des Manuscrits Arméniens du

XV^e¹⁹ et sept au XVI^e²⁰. La liste n'est pas exhaustive mais reflète assez fidèlement l'activité scripturaire de la communauté.

Ensuite le couvent ne fait plus parler de lui jusqu'au XIX^e siècle. On le retrouve alors en pleine décadence. En dépit de biens fonciers encore considérables, mais fort mal gérés, sa situation économique était lamentable : la coupole, probablement effondrée vers 1830, n'avait pas été restaurée et le sanctuaire était réduit à l'abside orientale. Un des derniers supérieurs, le père Solomon, s'il s'était rendu célèbre auprès des Kurdes pour ses exploits sportifs, négligeait les devoirs de sa charge²¹. En 1867, le patriarcat de Constantinople tenta de réagir et plaça le couvent d'Arcuaber, ainsi que quelques autres de la région, sous l'administration du vardapet Anania de Lim²². En 1895/1896, les Kurdes Hayderanli s'emparèrent des biens du couvent.

Il apparaît donc qu'Arcuaber, en tant que communauté, ne joua plus aucun rôle à partir du XVII^e siècle ; ses noms de Suxarayvank' et de Xarabastayvank' furent abandonnés et le couvent était appelé Arcuaberivank'. C'est qu'en effet l'église de la Mère de Dieu restait l'objet d'une vénération non démentie. On exaltait l'audace et la perfection de son architecture²³ ; la tradition lui attribuait la plus haute antiquité²⁴. Son renom s'étendait dans tout le Vaspurakan et la Mère de Dieu d'Arcuaber patronnait un lieu sacré à Kiwsnenc', non loin de Van²⁵ et un ermitage près de Ganjak, en Rštunik²⁶.

ÉTUDE ARCHITECTURALE

Il ne reste aujourd'hui pratiquement rien des constructions monastiques : ni cellules, ni greniers et seulement les traces à peine visibles d'une enceinte fortifiée. L'église, par contre, est dans un bon état relatif bien que sa coupole soit effondrée, son parement arraché par endroits, sa couverture fort altérée.

L'église est un édifice à plan central et plus précisément une tétraconque à niches d'angle et chambres latérales inscrite dans

un périmètre rectangulaire. Nous allons en analyser les différents éléments (fig. 2).

1. Les conques ou absides.

Elles sont symétriques deux à deux (est et ouest ; nord et sud). L'abside orientale est, en plan, outrepassée ; elle est précédée d'un court bras voûté en berceau légèrement outrepassé lequel s'ouvre dans la nef centrale par un arc triomphal outrepassé reposant sur de puissants piliers engagés par l'intermédiaire de chapiteaux-impostes à bandeau et congé. Le fond de l'abside est creusé d'une haute fenêtre arquée. L'abside occidentale a une disposition analogue ; la fenêtre est un peu moins grande. Au-dessous était creusée une porte, dont malheureusement la disparition des montants rend impossible toute description ; c'était la seule

XIV^e siècle) (sera abrégé infra : *Col. XIV*), Erivan, 1950, p. 192 ; 1383 (OSKIAN, *op. cit.*, p. 400) ; 1391 (*Ibid.*, p. 401) ; 1393 (*Mat.* n° 2510-*Col. XIV*, p. 599-601) ; 1400 (*Mat.* n° 5435-*Col. XIV*, p. 627-629).

19. 1409 (*Mat.* n° 921) ; 1413 (*Mat.* n° 917) (L. XAČ'IKYAN, *XV dari Hayeren Yeragrer Hišalakaraner* (Colophons des Manuscrits Arméniens du XV^e siècle) (sera abrégé infra : *Col. XV*), Erivan, 1955-1967, I, p. 144 ; 1413 (*Ibid.*, I, p. 145-146) ; 1414 (*Ibid.*, I, p. 165) ; 1418 (*Mat.* n° 2143-*Col. XV*, I, p. 212-213) ; 1419 (*Mat.* n° 1306-*Col. XV*, I, p. 233) ; 1421 (*Col. XV*, I, p. 256) ; 1425 (*Ibid.*, I, p. 339) ; 1443 (*Mat.* n° 6450-*Col. XV*, I, p. 548-549) ; 1454 (*Ibid.*, II, p. 39) ; 1458 (*Ibid.*, II, p. 100) ; 1471 (*Mat.* n° 6767-*Col. XV*, II, p. 322).

20. 1513, F. MACLER, « Rapport sur une Mission scientifique en Belgique, Hollande, Danemark et Suède (juillet-septembre 1922) », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques*, XXII, p. 459 ; 1534 (OSKIAN, *op. cit.*, p. 410) ; 1573 (*Ibid.*) ; 1578 (*Ibid.*) ; 1585 (*Mat.* n° 8939) ; 1593 (*Mat.* n° 6360) ; XVI^e s. (*Mat.* n° 7343).

21. ŠERENC', *op. cit.*, p. 90. C'est probablement lui qui donna au village son nom actuel.

22. *Masis*, XVI (1867), n° 813. La décadence du couvent était si profonde que dans les cartes établies à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e, son nom n'était même plus connu : sur la carte anglaise *Eastern Turkey in Asia*, feuille Alashgird, ed. 1902, le couvent n'est pas signalé ; sur la carte russe, dite de « cinq verstes », il est nommé Asağî dir (= couvent inférieur).

23. Dans le colophon d'un manuscrit de 1578 (cf. n. 20), le copiste vante « la célèbre église d'Arcuaber, très haute et magnifiquement construite ».

24. ŠERENC', *op. cit.*, p. 89 rapportant la tradition dit qu'Arcuaber, « depuis sa fondation, il y a quinze siècles dans le pays des Kač'ac', compte parmi les couvents les plus illustres, non seulement de la région des Kač'berunis, mais aussi de tout le Vaspurakan ».

25. M. MIRAXOREAN, « *Nkaragrakan Uteworut' iwn i Hayabnak Gawars Arewelean Tačkasłani* (Voyage descriptif dans les cantons arméniens de la Turquie Orientale), Constantinople, 1884-1885, tome II, p. 259.

26. J. M. THIERRY, « Monastères Arméniens du Vaspurakan. VI », *Revue des Études Arméniennes*, nouvelle série tome IX (1972), p. 165-166.

d'Ejmiacin²⁷ (fig. 6) et dans celle de la Sainte-Croix d'Ałbak, à Soradir²⁸ (fig. 7). La trompe, faite de claveaux, est surmontée de deux petites trompes sculptées dans des blocs supportant un pendentif sur lequel repose, entre les grands arcs, la base du tambour, par l'intermédiaire d'une corniche dont nous étudierons plus loin la structure.

Les deux niches orientales sont creusées d'une porte basse, au linteau légèrement arqué, menant dans les chambres latérales. Les deux niches occidentales n'ont pas de porte (contrairement aux églises du même type); chacune est creusée d'une fenêtre arquée haut située donnant dans la chambre occidentale correspondante.

3. Les chambres latérales orientales.

De ces deux chambres, l'une, celle du Sud, est détruite, mais il est probable qu'elle était identique à celle qui s'est conservée au Nord. Cette dernière est rectangulaire, presque carrée, éclairée à l'Est et au Nord par des fenêtres arquées. Sa couverture est en voûte d'arête. La porte n'est pas au milieu de la paroi ouest (fig. 8), mais décalée vers le Sud. Son linteau monolithe est un réemploi d'une stèle ourartéenne dont l'ins-

Fig. 2. — Église de la Mère de Dieu d'Arcuaber. Plan.

cription a été déchiffrée par W. Belck (cf. *infra*). Une autre stèle ourartéenne forme le linteau de la chambre sud-est.

4. Les chambres latérales occidentales.

La chambre sud-ouest est partiellement démolie. Ce qui reste de sa couverture indique qu'elle était en voûte d'arête. Le mur sud a disparu et il ne reste rien non plus à l'Ouest, mais il semble qu'ici il n'y ait jamais eu de paroi et que la chambre s'ouvrait à l'extérieur par un arc occupant toute la largeur de la chambre. En effet, on remarque, à l'angle de la paroi nord de la chambre et de la façade ouest du monument un chapiteau-imposte supportant l'amorce d'un arc un peu outrepassé (fig. 9). La pièce aurait ainsi constitué une sorte d'iwan n'ayant de rapport avec le reste de l'édifice.

27. G. ČUBINAŠVILI, *Razyskaniya po Armyanskoy Arhitekture* (Recherches sur l'Architecture arménienne), Tbilisi, 1967 (résumé en allemand), pl. 14.

28. T. BRECCIA FRATADOCCHI, *La Chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*, Roma, 1971, fig. 46.

disposition comparable dans aucun des monuments de ce type.

La chambre nord-ouest est très différente apparemment. Cette pièce, voûtée comme les précédentes est éclairée assez chichement par trois petites fenêtres, l'une au Nord (servant actuellement d'entrée, du reste fort difficile), une autre à l'Ouest et enfin celle qui donne, à l'Est dans la niche d'angle nord-ouest. On décèle dans le mur ouest une porte basse et rectangulaire aujourd'hui murée. Ce qui frappe surtout, dans cette pièce, c'est que son niveau est nettement plus bas que celui du reste de l'église et de l'extérieur ce qui avait fait croire à un hypogée²⁹. Mais il n'en est rien et c'est seulement l'accumulation des sédimentations ailleurs qui donne cette illusion.

L'analyse de la structure du mur ouest de cette chambre montre que la disposition originelle était différente; ce mur est fait de blocs plus petits qu'ailleurs et, à l'extérieur, on remarque nettement les traces d'un arc symétrique de celui de la chambre sud-ouest. Les deux pièces occidentales auraient donc été pareillement ouvertes au dehors mais seule celle du Nord aurait été secondairement murée.

Ces chambres exclues de la nef (car elles ne communiquent que par de petites fenêtres)

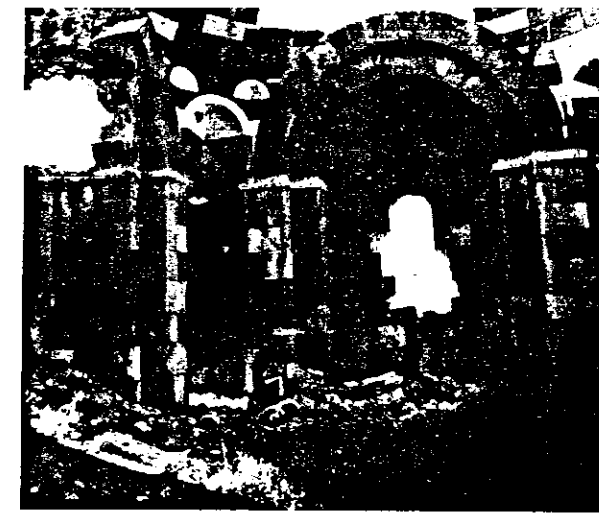


Fig. 5. — Conque Sud et niche Sud-Est.

posent le problème de leur rôle. L'hypothèse de chambres funéraires est la plus plausible³⁰. On sait qu'en Arménie la coutume interdisait les sépultures dans l'église proprement dite et que les tombes des personnages importants étaient parfois placées dans des petites chapelles annexes ou dans les narthex (jama-touns) quand il s'agissait d'un couvent.

29. ŠERENC', *op. cit.*, p. 90.

30. Nous remercions ici M^{lle} Der Nersessian qui nous en a suggéré l'idée.

entrée du monument (fig. 3). Les absides nord (fig. 4) et sud (fig. 5) s'ouvrent directement dans la nef centrale par un arc triomphal de même structure que dans les absides est et ouest; chacune est creusée d'une fenêtre arquée.

2. Les niches d'angle.

Ces éléments, caractéristiques de l'art de bâtir en Transcaucasie dans le Haut-Moyen Âge, substituent au carré central un octogone rendant plus facile la mise en place de la coupole. Leur forme est celle d'un segment de cylindre interposé entre les piliers engagés des arcs triomphaux. Un peu au-dessous du niveau des chapiteaux-impostes, le fond des niches se termine en cul-de-four; au-dessus s'appuie une trompe par l'intermédiaire de blocs de pierres dont le chanfrein est taillé en escalier pour donner l'illusion d'une série d'impostes (fig. 8). Cette structure inhabituelle se retrouve dans deux monuments: dans l'église Sainte-Hripsime d'Ejmiacin²⁷ (fig. 6) et dans celle de la Sainte-Croix d'Athabak, à Soradir²⁸ (fig. 7). La trompe, faite de claveaux, est surmontée de deux petites trompes sculptées dans des blocs supportant un pendentif sur lequel repose, entre les grands arcs, la base du tambour, par l'intermédiaire d'une corniche dont nous étudierons plus loin la structure.

Les deux niches orientales sont creusées d'une porte basse, au linteau légèrement arqué, menant dans les chambres latérales. Les deux niches occidentales n'ont pas de porte (contrairement aux églises du même type); chacune est creusée d'une fenêtre arquée haut située donnant dans la chambre occidentale correspondante.

3. Les chambres latérales orientales.

De ces deux chambres, l'une, celle du Sud, est détruite, mais il est probable qu'elle était identique à celle qui s'est conservée au Nord. Cette dernière est rectangulaire, presque carrée, éclairée à l'Est et au Nord par des fenêtres arquées. Sa couverture est en voûte d'arête. La porte n'est pas au milieu de la paroi ouest (fig. 8), mais décalée vers le Sud. Son linteau monolithe est un réemploi d'une stèle ourartéenne dont l'ins-

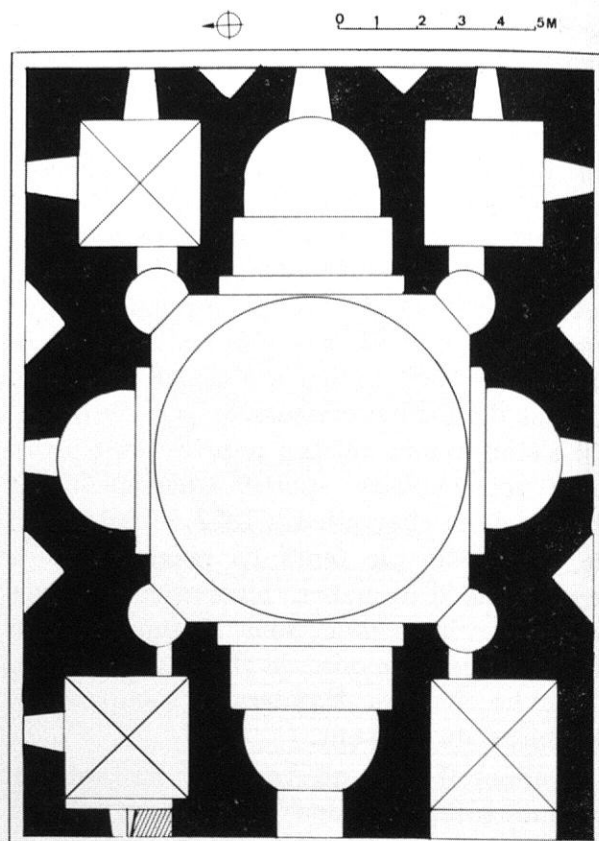


Fig. 2. — Église de la Mère de Dieu d'Arcuaber. Plan.

cription a été déchiffrée par W. Belck (cf. *infra*). Une autre stèle ourartéenne forme le linteau de la chambre sud-est.

4. Les chambres latérales occidentales.

La chambre sud-ouest est partiellement démolie. Ce qui reste de sa couverture indique qu'elle était en voûte d'arête. Le mur sud a disparu et il ne reste rien non plus à l'Ouest, mais il semble qu'ici il n'y ait jamais eu de paroi et que la chambre s'ouvrait à l'extérieur par un arc occupant toute la largeur de la chambre. En effet, on remarque, à l'angle de la paroi nord de la chambre et de la façade ouest du monument un chapiteau-imposte supportant l'amorce d'un arc un peu outrepassé (fig. 9). La pièce aurait ainsi constitué une sorte d'iwān n'ayant de rapport avec le reste de l'édifice

27. G. ČUBINAŠVILI, *Razyskaniya po Armyanskoy Arhitektury* (Recherches sur l'Architecture arménienne), Tbilisi, 1967 (résumé en allemand), pl. 14.

28. T. BRECCIA FRATADOCCHI, *La Chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*, Roma, 1971, fig. 46.



Fig. 3. — Conque Ouest.

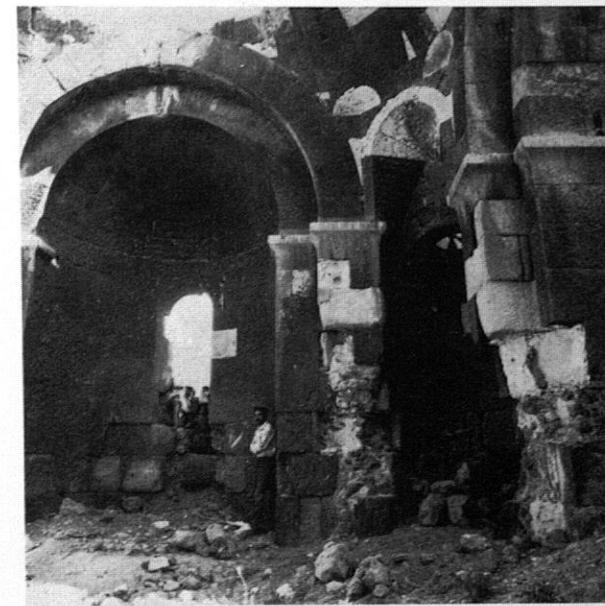


Fig. 4. — Conque Nord et niche Nord-Est.

que par la petite fenêtre s'ouvrant dans la niche sud-ouest. Nous ne connaissons de disposition comparable dans aucun des monuments de ce type.

La chambre nord-ouest est très différente apparemment. Cette pièce, voûtée comme les précédentes est éclairée assez chichement par trois petites fenêtres, l'une au Nord (servant actuellement d'entrée, du reste fort difficile), une autre à l'Ouest et enfin celle qui donne, à l'Est dans la niche d'angle nord-ouest. On décèle dans le mur ouest une porte basse et rectangulaire aujourd'hui murée. Ce qui frappe surtout, dans cette pièce, c'est que son niveau est nettement plus bas que celui du reste de l'église et de l'extérieur ce qui avait fait croire à un hypogée²⁹. Mais il n'en est rien et c'est seulement l'accumulation des sédimentations ailleurs qui donne cette illusion.

L'analyse de la structure du mur ouest de cette chambre montre que la disposition originelle était différente; ce mur est fait de blocs plus petits qu'ailleurs et, à l'extérieur, on remarque nettement les traces d'un arc symétrique de celui de la chambre sud-ouest. Les deux pièces occidentales auraient donc été pareillement ouvertes au dehors mais seule celle du Nord aurait été secondairement murée.

Ces chambres exclues de la nef (car elles ne communiquent que par de petites fenêtres)

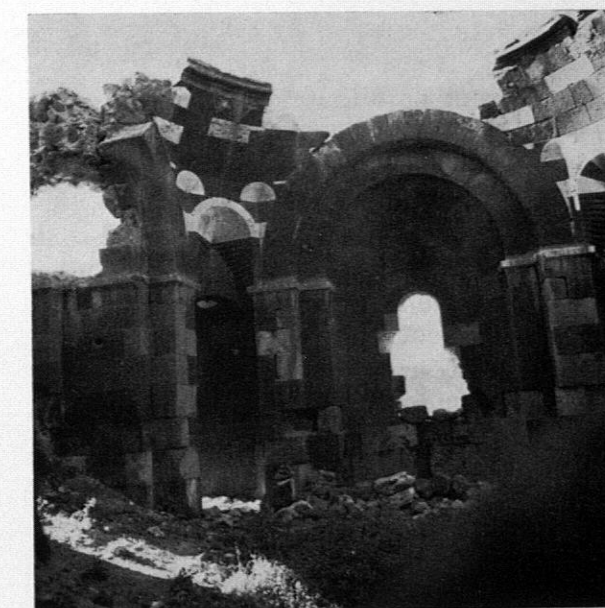


Fig. 5. — Conque Sud et niche Sud-Est.

posent le problème de leur rôle. L'hypothèse de chambres funéraires est la plus plausible³⁰. On sait qu'en Arménie la coutume interdisait les sépultures dans l'église proprement dite et que les tombes des personnages importants étaient parfois placées dans des petites chapelles annexes ou dans les narthex (jamaitous) quand il s'agissait d'un couvent.

29. ŠERENC', *op. cit.*, p. 90.

30. Nous remercions ici M^{lle} Der Nersessian qui nous en a suggéré l'idée.

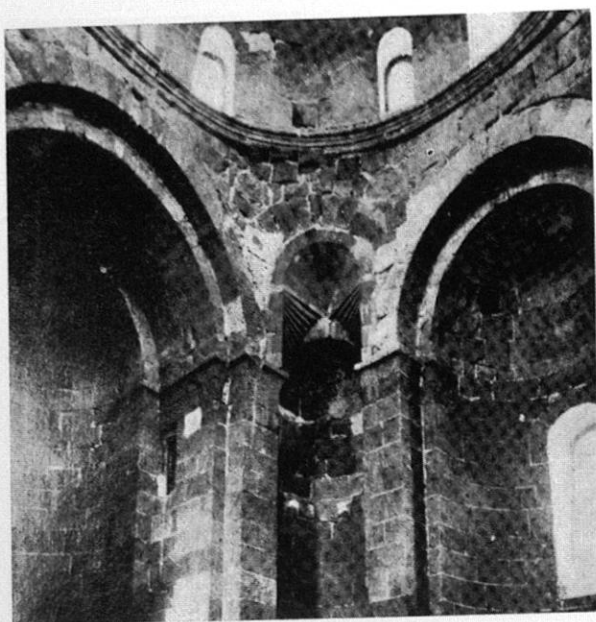


Fig. 6. — Église Sainte-Hripsime d'Ejmiacin. Niche d'angle.

Nous n'avons noté toutefois aucune disposition semblable à celle d'Arcuaber tout au moins dans le Haut Moyen Âge³¹.

5. Le périmètre.

L'aspect extérieur du monument a été considérablement altéré par la chute du parement en maints endroits. C'est ainsi que, sur la façade sud (fig. 10), le blocage apparaît presque partout ; cette façade présente, en son centre, une fenêtre arquée entre deux grandes niches en dièdre dont la coquille supérieure, en segment de cône, est entourée d'un large bandeau demi-circulaire vierge de décor. Au-dessus de la fenêtre se trouve une longue inscription que nous étudierons plus loin.

La façade est (fig. 11), également très endommagée, est centrée par une fenêtre qui a conservé son arc supérieur dont nous décrirons plus bas la moulure. Les niches en dièdre qui l'encadrent sont de même structure que celles de la façade sud, mais sont moins larges et moins profondes.

La façade nord (fig. 12) est la mieux conservée, bien que les montants et l'arc de la fenêtre centrale aient disparu. Les niches sont symétriques de celles du mur sud. Entre elles et les angles du monument, le mur est creusé des fenêtres des chambres

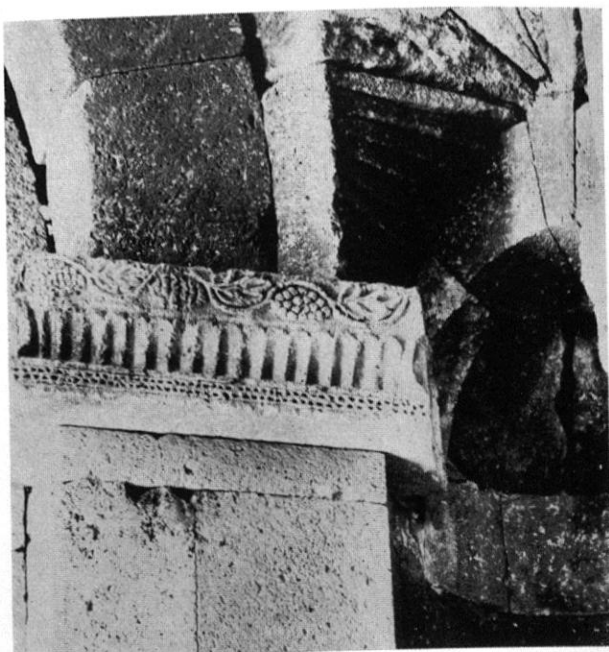


Fig. 7. — Église de Soradir. Niche d'angle.

latérales ; la fenêtre orientale paraît plus haute que l'occidentale, mais cet aspect est peut-être dû à la chute de l'arc supérieur.

La façade ouest est très dégradée. Au centre se trouve la porte dont toute l'huisserie a disparu à l'intérieur comme à l'extérieur ; il semble que sa partie supérieure ait été arquée. Au-dessus, la fenêtre s'ouvrait, semble-t-il, dans une niche assez large dont toute la partie supérieure s'est écroulée. A droite, il ne reste plus rien, ainsi que nous l'avons dit. A gauche, la façade présente, dans sa partie supérieure, une petite lucarne pour la chambre nord-ouest et tout à fait en bas, juste au niveau du sol actuel, le linteau de la petite porte murée.

L'église reposait sur un socle dont on voit encore aujourd'hui à l'Est, un degré.

6. La couverture.

Les absides sont voûtées en cul-de-four sans qu'une limite soit marquée, par une corniche, entre la conque et le mur. Les bras ouest et est étaient voûtés en berceau

31. De part et d'autre de l'église Saint-Jean d'Horomos, près d'Ani, il y avait deux chambres funéraires dont seule celle du Sud s'est conservée jusqu'à nos jours. Sa disposition est un peu comparable à celle d'Arcuaber, mais elle date du XIII^e siècle (cf. J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, p. 253-255).



Fig. 8. — Chambre Nord-Est. Paroi Ouest.

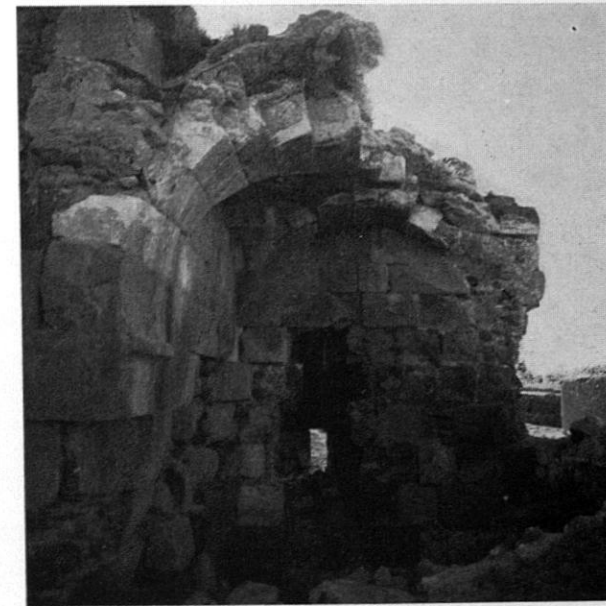


Fig. 9. — Chambre Sud-Ouest.

très légèrement outrepassés. Comme toute la toiture a disparu, il est difficile de reconstituer la disposition originale ; on peut, par comparaison avec des monuments du même type, comme Sainte-Hripsime d'Ejmiacin, supposer que les bras étaient couverts en bâtière et les chambres latérales en appentis sur les bras longitudinaux³².

La coupole s'est écroulée depuis plus d'un siècle et il ne reste du tambour que des fragments trop réduits pour être significatifs. Ce tambour reposait sur l'octogone central par une corniche dont il s'est conservé un fragment et que nous étudierons plus loin. L'intérieur du tambour semble arrondi. Sur le revêtement extérieur, on note les traces d'une niche en dièdre étroite ce qui donne à penser que l'aspect pouvait être dans son ensemble comparable à celui de l'église de Garnahovit-Adyaman³³.

7. Le mode de construction.

Il est conforme à la tradition arménienne³⁴. Il existe deux parements extérieur et intérieur faits de gros blocs de trachyte très bien jointoyés entre lesquels a été coulé un blocage de béton très dense et très homogène. L'épaisseur relative des différents éléments permettrait d'assigner à l'édifice une date de construction fort ancienne ; en effet, par leur largeur, les blocs de parement contribuent au soutien de la charge³⁵.

8. La muraille.

Le mur d'enceinte, que signale Šerenc³⁶ et qui était percé de deux beaux portails, a entièrement disparu. De nos jours, on note encore à l'Ouest, à six mètres environ de la façade, les traces arasées de la muraille, large de 2 m ; elle courait parallèlement à cette façade et était renforcée par trois tours carrées. Le long du mur nord de l'église et à 2,5 m de distance, un bombement du terrain semble indiquer la continuation de cette muraille.

LA DÉCORATION

La décoration sculptée est très pauvre. Nous avons donné la description des chapiteaux et des niches d'angle. Nous dirons maintenant quelques mots des moulures qui ne se trouvent actuellement que sur l'arc de la fenêtre orientale et à la base du tambour³⁷.

32. *Architettura Medievale Armena*, Roma, 1968, fig. 64.

33. ČUBINAŠVILI, *Recherches*, op. cit., pl. 24-26.

34. Cette façon de faire, qui n'est d'ailleurs pas propre aux architectes arméniens, s'explique surtout par le matériau qu'ils avaient à leur disposition. Presque partout, en Arménie, le tuf volcanique, léger et facile à tailler, abonde. Mais dans les régions, comme le Vaspurakan, où il est rare, le mode de construction est différent.

35. Cf. A. KHATCHATRIAN, *L'Architecture arménienne du IV^e au VI^e siècle*, Paris, 1971, p. 15-27.

36. ŠERENC', op. cit., p. 90.

37. Nous ne pensons pas qu'il y en ait eu davantage.

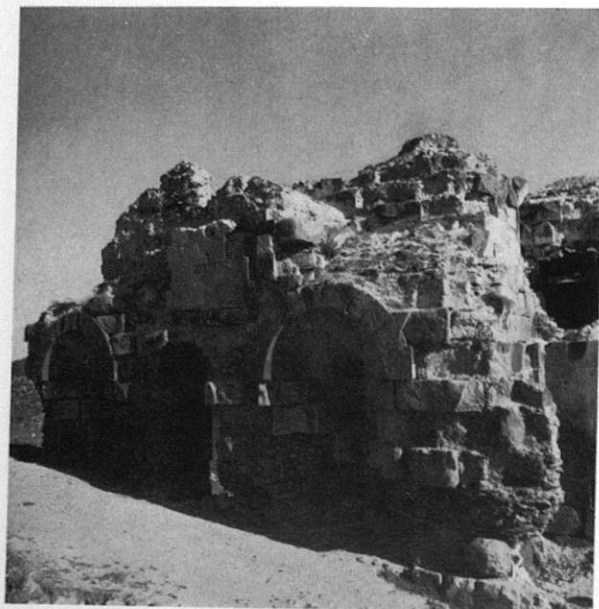


Fig. 10. — Façade Sud.

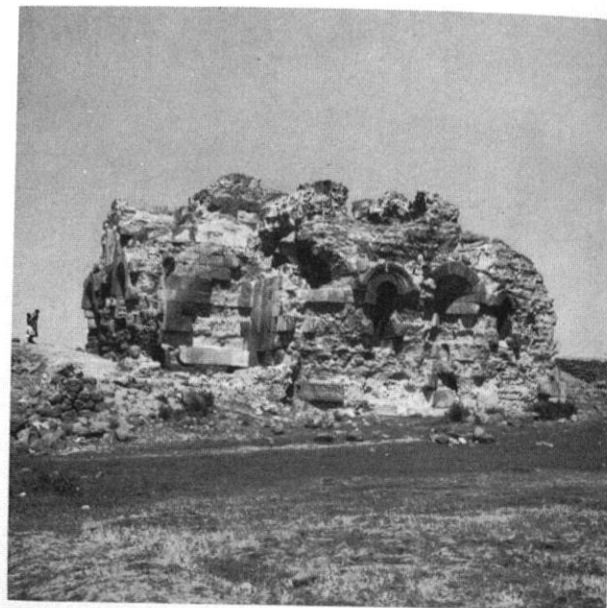


Fig. 11. — Façade Est.

1. La moulure de la fenêtre orientale.

Elle surplombe l'arc et se prolonge latéralement par deux impostes (fig. 13). Elle est constituée par une succession d'éléments qui sont, de la périphérie à l'intérieur : un bandeau et un tore séparés par un grain d'orge ; puis, après une rainure, un autre tore débordant ; enfin, débordant eux-mêmes largement le précédent, un bandeau et un tore, comme à l'extérieur (schéma fig. 14). Nous avons trouvé une moulure analogue à Sainte-Hripsime³⁸.

2. La moulure de la base du tambour.

Le tambour s'appuyait, en retrait de quelques centimètres, sur un entablement dont la modénature est la suivante (schéma fig. 15) de haut en bas : un bandeau étroit sur cavet, un tore libre aux deux tiers, deux bandeaux dont l'inférieur, fort en retrait, s'unit au pendentif par un cavet. Cette disposition se retrouve dans la grande église de T'alin qui n'est pas datée avec précision mais qu'on s'accorde généralement à faire remonter au VII^e siècle³⁹. Nous pensons que les corniches de Sainte-Hripsime d'Ejmiacin et de la cathédrale d'Aruč-Tališ (666-672) ont la même forme, mais les documents dont nous disposons sont de qualité insuffisante pour l'affirmer.

Mais ce qui fait l'intérêt de la décoration

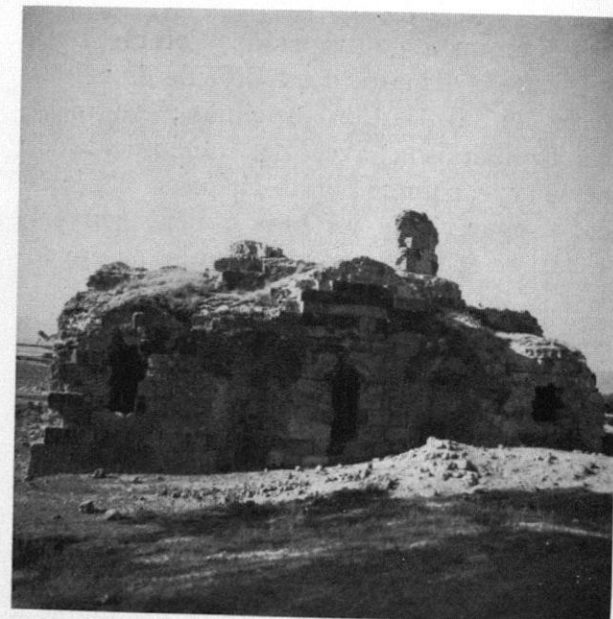


Fig. 12. — Façade Nord.

intérieure de l'église de la Mère de Dieu c'est le jeu de couleurs du revêtement utilisé : des plaques de tuf blanches et d'un violet presque noir en une véritable marquetterie. Ainsi, dans la chambre latérale nord-est, le plafond est décoré en son centre par une croix blanche et à la clef de voûte de chacun des arcs, par une baguette blanche (fig. 16).

38. ČUBINAŠVILI, *Recherches*, op. cit., pl. 19.
39. *Ibid.*, pl. 157.



Fig. 13. — Fenêtre Est.



Fig. 16. — Chambre Nord-Est. Plafond.



Fig. 14. — Corniche de la fenêtre Est. Coupe.

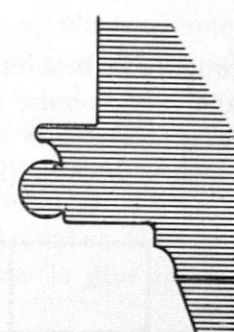


Fig. 15. — Corniche de la base du tambour. Coupe.

Les niches d'angle sont tout spécialement ornées. A la clef du cul-de-four de la niche nord-est (fig. 17), se trouve une demi-rosace dont les pétales sont alternativement noirs et blancs ; dans la niche sud-est (fig. 18), un demi-cercle blanc centré par un point noir ; dans la niche sud-ouest, également un demi-cercle blanc prolongé par une baguette. Les trompes qui surmontent les culs-de-four sont en pierre blanche homogène dans les niches orientales et en claveaux alternés dans les niches occidentales ; les petites trompes sont partout en pierre blanche (fig. 19). Enfin, çà et là des plaques de tuf blanc sont encastrées, sans ordre apparent, dans le fond noir.

Cette façon de faire n'est pas exceptionnelle dans l'art arménien ; les meilleurs exemples se trouvent à Ani, sur les murailles où alternent décors de damiers et de croix⁴⁰



Fig. 17. — Niche Nord-Est.

et à Xnevank⁴¹. Mais l'originalité d'Arcuaber tient à son utilisation uniquement à l'intérieur (ce qui exclut l'hypothèse que cette église ait été primitivement peinte) et au choix de coloris très opposés. Ce choix, du reste, est peut-être la survivance d'une très ancienne tradition locale : on a trouvé, en effet, dans les palais ourartéens de Van des marquetteries de pierres pareillement noires et blanches⁴².

40. *Architettura*, op. cit., fig. 132, 135.

41. ČUBINAŠVILI, *Recherches*, op. cit., pl. 88-94.

42. B. PIOTROVSKY, *Ourartlou*, Genève, 1969, fig. 14.



Fig. 18. — Niche Sud-Est.



Fig. 19. — Niche Nord-Ouest.

LES INSCRIPTIONS

Il ne reste plus actuellement qu'une seule inscription gravée en caractères *erkal'agir* sur des plaques de tuf jaune dans un cadre

ԱՅԳԻՆ	ԻԽԱՌԱԲ	ԱՍՏԱՅ	ՀԱ.ԱԵԻ
Բ: ԽՈՒԹԼՈՒՆԵԱՆԻ	ՇԻՆԱՄԷՋ	ԱՐՏ: Ա: ՅԱ.	
ՍՏՆԱՐՏ: Ա: ՏՐԽԱԶԱՏՈՒ	ՐՆԹԱԿԱՆ	ՅՆՈՐԱՏՈՒ	
ԹԵԽՍՊԱՆԻՆ			
ՐԴՊՏԻՏՈՒԱՆ			
ԼՔՍԱՍԱՍՆԻՍ			
ՏԻՆԻԿՏՐԱՍԺԱՐ			
ԺԵ: ՄԹՏԵՂԻՅԱՌԻՆ	ՋԻԿ: Բ: ԽԱԶԱՐՏՆ	Բ: ԱԿԵՋԱՂԱՅ	
ՅԻՐԻՇԱՏ: ԱՍՐՏԻՄԿԱ	ԻԵՐ: ԲԱՐՏԽԱՌԱԲ	ԱՍՏ: ՋԱՐՏ Բ	
ՀԱԿԱՌԱԿԼԻՆԼՁ	ԱՆԷՍԺՆՈՒԹԱ	ՅԱՌՆՈՒ	
ԲՈՅԱՄԷՆ			

Les lignes 1 à 4 font probablement état de donations individuelles : « ... vigne ... 2. Asil⁴³ à Xarabast ... 2. Xut'lunean⁴⁴ à Šinamej⁴⁵, 1 champ ... 1 champ. Tēr Xač'atur à Akanc'⁴⁶ Noratu(s) ... »

Les lignes 5 à 12, en caractères moins soignés, seraient incompréhensibles, en raison des lacunes, si l'on ne disposait du relevé (d'ailleurs fautif par endroits) de P'irālēmean⁴⁷, ce qui autorise une traduction approximative⁴⁸ : « Sous le khanat de Kara Yusuf, sous le principal d'Ispan⁴⁹ et sous la prélatrice

rectangulaire mouluré situé au milieu de la façade méridionale, au-dessus de la fenêtre. Fort mutilée, elle présente seulement les fragments suivants (ins. n° 1) :

sur la sainte communauté de Karapet, vardapet, il fut donné, par décision irrévocable

43. Nom d'origine turque signifiant : noble (cf. H. AČAREAN, *Hayoc' Anjanunneri Bařaran* (Dictionnaire des noms propres arméniens), Erivan, 1942-1962, tome I, p. 223).

44. Xut'lu et ses dérivés sont fréquemment utilisés en Arménie à partir du XIII^e siècle (cf. *Ibid.*, tome II, p. 555-560).

45. Šinameš, village situé à 3 km au Sud-Est d'Arcuaber.

46. Akanc' est le nom du quartier arménien d'Erciř.

47. *Notark'*, op. cit., p. 31-32.

48. Les passages en italiques concernent les fragments conservés.

49. Pour Iskandar, fils de Kara Yusuf.

et en pleine possession à celle sainte (église de la) Mère de Dieu : à Šinamej, 30 mut'⁵⁰ de terres irriguées, 20 mut' de bois ; à Klrac'k'ar⁵¹, 10 mut' de (terres) irriguées, 20 de bois ; à P'akač⁵², 15 mut' de terres ; à Hayrikē⁵³, 15 mut' de terres ; à Arinjik⁵⁴, 2 champs (?), 2 moulins à eau ; à Bolomard⁵⁵, 1 champ ; à Blur⁵⁶, 1 champ ; à Akanc', 4 champs ; à Irīřal⁵⁷, 1 champ ; à Mknaver⁵⁸, 2 champs ; à Xarabast, 6 champs et 2 moulins ; à Sōskun, 2 champs ; à Ganjak⁵⁹, 1 vigne. Que celui qui s'y oppose subisse la malédiction de Judas ... Amen. »

Le turcoman Kara Yusuf, de la Horde de Karakoyunlu, a régné de 1390 à 1420⁶⁰. Comme la prélatrice de Karapet, attestée en 1416, n'est pas antérieure à 1413, il s'en suit que l'inscription date de la seconde décennie du XV^e siècle. Contrairement à ce que pensait P'irālēmean, elle ne concerne pas une restauration, mais établit l'inventaire des donations au couvent. Il est intéressant de noter que les biens fonciers de la communauté se trouvaient concentrés autour de la ville d'Erciř ce qui indiquerait qu'à cette époque, le couvent d'Arcuaber était probablement considéré comme le plus important de la région.

Il y avait en outre, à la fin du siècle dernier, quelques khatchkars⁶¹ portant des inscriptions datées ; nous ne les avons pas retrouvés, mais ils ont été signalés par P'irālēmean⁶² et nous en donnons la traduction :

ins. n° 2 : « 1402. Moi, Anania de Varag, vardapet, j'ai érigé cette sainte croix en intercession pour mon frère, le moine Eřia. Vous qui vous prosternez (ici), souvenez-vous (de lui) dans le Christ. »

ins. n° 3 : « Moi, Karapet, vardapet, j'ai érigé cette croix en intercession auprès de Dieu pour Ter Zak'ēos supérieur de cette communauté. Vous qui vous prosternez (ici), souvenez-vous (de lui) dans le Christ. 1404. »

ins. n° 4 : « Moi, Karapet, vardapet, j'ai érigé cette croix en intercession auprès de Dieu pour mon frère le supérieur Hovhannēs. Vous qui vous prosternez (ici), souvenez-vous (de lui) dans le Christ. Année 1449. »

ins. n° 5 : « Pōtos, moine, a érigé ... cette sainte croix en intercession auprès de Dieu ... Année 1450. »

ÉTUDE TYPOLOGIQUE

Arcuaber fait partie des églises tétraconques à niches d'angle qu'on trouve également définies comme « Coupoles sur carré avec absides-supports et niches d'angle »⁶³ ou « Kuppelquadrat mit Strebenischen in den Achsen und Ecken »⁶⁴, plan caractéristique de l'art de bâtir en Transcaucasie au VII^e siècle (fig. 20).

On répartit les églises ayant ce plan en trois groupes, selon l'existence et le nombre de chambres latérales. Le premier groupe comprend les églises à 4 chambres latérales ; le second groupe, les églises à deux chambres latérales (orientales) ; le troisième enfin, les églises sans chambre latérale. Ce dernier groupe n'est représenté qu'en Géorgie⁶⁵ ; il n'a que peu de rapport avec Arcuaber et nous n'y reviendrons pas (fig. 21 c).

Les églises du premier groupe sont au nombre d'une douzaine et peuvent être classées, d'après la morphologie de leur périmètre, selon trois types :

1. *Type de Džvari*, où le périmètre polyédrique répond plus ou moins exactement à la disposition intérieure. Les absides à trois pans et les pièces d'angle saillent à l'extérieur et sont séparées par de larges niches plates

50. Le mut' (forme locale du mot mot') était primitivement une unité de mesure de capacité (H. HÜBSCHMANN, *Armenische Grammatik*, Leipzig, 1897, p. 366) employé ici comme unité de surface.

51. Klrac'k'ar, village très proche d'Arcuaber, aujourd'hui détruit, qui appartenait jusqu'au XIX^e siècle à la communauté.

52. Localité que nous n'avons pu identifier, peut-être le village de Bay, à 10 km au Nord-Est d'Arcuaber.

53. Peut-être Xarkēn ou Hargin, dans la banlieue d'Erciř.

54. Localité de situation inconnue.

55. Plurmak, village à 5 km au Sud d'Erciř.

56. Plur (actuellement Çelebibahçe), village à 7 km au Sud-Ouest d'Erciř.

57. Irīřal, village à 4 km au Nord-Ouest d'Erciř.

58. Localité de situation inconnue.

59. Ganjak ou Kenzek, village à 15 km à l'Ouest d'Erciř.

60. Règne, du reste, mouvementé et entrecoupé d'exil (cf. E. de ZAMBAUR, *Manuel de Généalogie et de Chronologie pour l'histoire de l'Islam*, Hannover, 1927, p. 257).

61. On désigne sous ce nom des stèles votives ou funéraires plus ou moins richement sculptées mais figurant toujours une croix.

62. *Notark'*, op. cit., p. 16, 20, 160, 163.

63. A. KHATCHATRIAN, « L'architecture arménienne d'après N. Tokarski », *REArm*, tome II, p. 235-236.

64. STRYGOWSKI, *Baukunst*, op. cit., p. 84-94.

65. Par exemple à Kvetera (fig. 21 c).

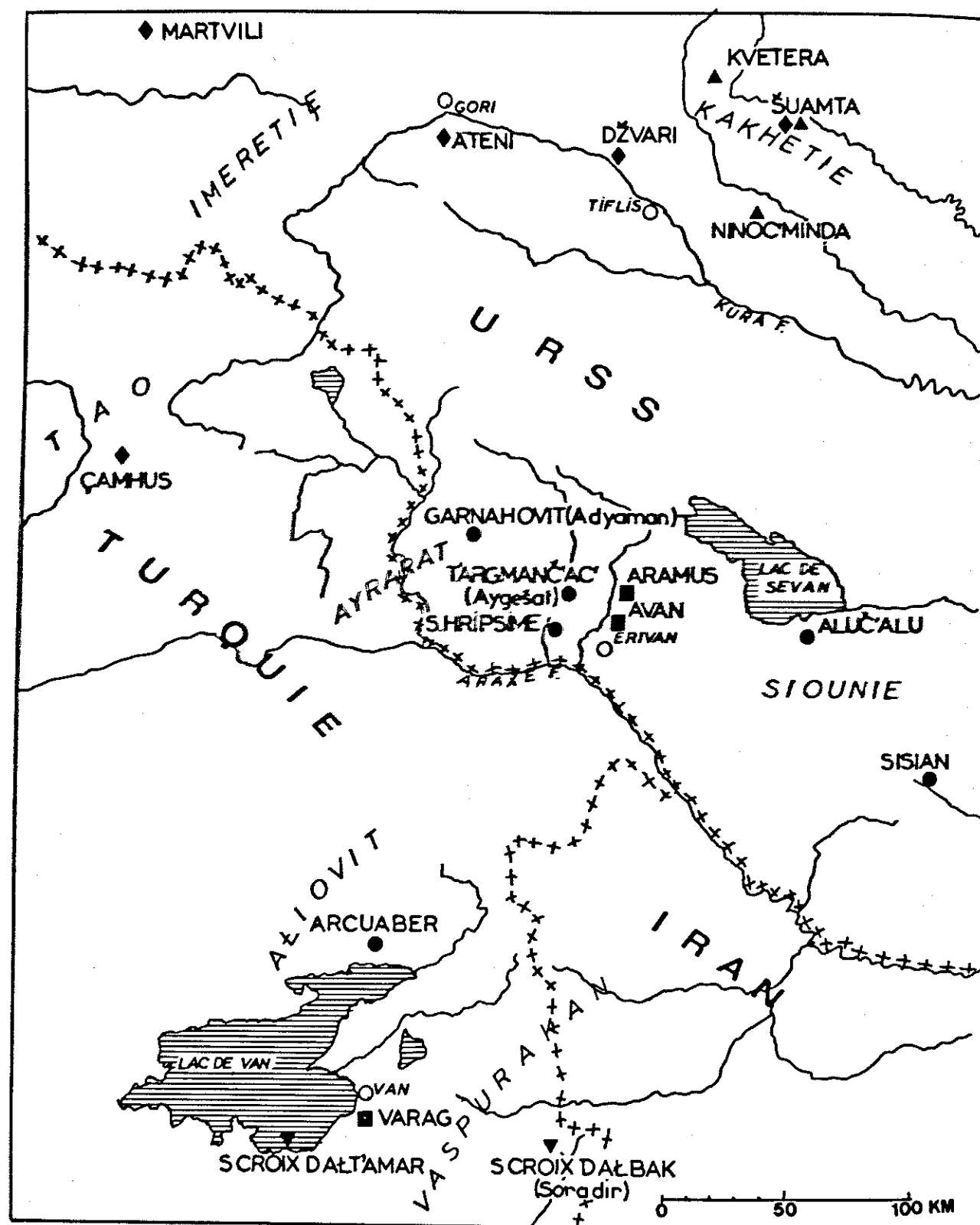


Fig. 20. — Carte des églises tétraconques à niches d'angle.

- ◆ type Dzvari
 ■ type Avan
 ● type Hripsime
 ▼ type Soradir
 ▲ type Kvetera

(fig. 21 a). Les cinq monuments de ce type se trouvent en Géorgie ; ce sont :

a) l'église Sainte-Croix (Džvari) de Mc'xeta, datée par les inscriptions et les textes historiques de l'extrême fin du VI^e ou du début du VII^e siècle⁶⁶,

b) l'église Sainte-Sion d'Ateni, non datée, mais certainement de la même époque que la précédente⁶⁷,

c) l'église de la Toussaint à Šuamta (Kakhétie), non datée avec certitude⁶⁸,

d) la cathédrale de Martvili, non datée et fortement restaurée au XII^e siècle⁶⁹,

e) l'église de Çamhus, dans le Tao, en ruine et non datée⁷⁰.

2. *Type d'Avan*, dont le périmètre rectangulaire est pur de tout accident. Il y a trois édifices de ce type :

a) l'église Saint-Jean d'Avan, dite Ciranavor, fondée par l'antipatriarche Hovhannēs (590-611), d'après le témoignage des historiens et une inscription⁷¹ (fig. 21 d),

b) l'église d'Aramus en Kotaik, fondée par le catholicos Davit' Ier (728-741) au témoignage des historiens⁷², mais certains auteurs pensent que le monument daterait du VII^e siècle et aurait été seulement restauré par Davit'⁷³,

c) l'église de la Mère de Dieu de Varag, près de Van, fondation (d'après la tradition) du roi Senek'erim-Hovhannēs (1002-1021)⁷⁴ (fig. 21 e).

Les églises de ce type ne forment pas un ensemble homogène, non seulement parce qu'elles sont dispersées dans le temps et dans l'espace, mais aussi pour des différences sensibles de leur structure ; c'est ainsi qu'à Avan, les chambres latérales sont rondes, qu'à Varag, les chambres occidentales ne s'ouvrent pas dans les niches d'angle, mais dans l'abside ouest et que pour cette dernière église, il est clair que le périmètre rectiligne n'a pas été voulu tel par l'architecte, mais lui a été imposé par un matériau difficile à travailler (des blocs de schistes feuilletés).

3. *Type de S. Hripsime*, dont le périmètre a une forme intermédiaire entre celles des deux précédents : des niches en dièdre rappellent seules les séparations intérieures.

Il y a, sans compter Arcuaber, cinq églises de ce type (fig. 22) ; ce sont :

a) l'église Sainte-Hripsime de Vałaršapat (Ejmiacin), fondée par le catholicos Komitas (618-628) au début de son patriarchat, d'après les historiens et selon une inscription⁷⁵ (fig. 22 b). Peu après sa construction, l'église fut remaniée de façon que son abside orientale soit éclairée par trois fenêtres. Cette modification probablement inspirée par les Byzantins⁷⁶ a dû se faire lors de la réoccupation de l'Arménie après la victoire d'Heraclius sur les Perses et avant la conquête arabe c'est-à-dire entre 630 et 698. Elle est intéressante dans la mesure où elle permet de situer chronologiquement les autres monuments du même type d'après le fenêtrage de leurs absides,

b) l'église de T'argmanç'ac' (Aygešat) située un peu au Nord d'Ejmiacin, est un monument très ruiné, dont la date de construction n'est pas connue, mais qui serait antérieure à 630 si l'on tient compte du fait que son abside orientale a une fenêtre unique⁷⁷ (fig. 22 d),

66. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 84-87 ; G. ČUBINAŠVILI, *Pamyatniki tipa Džvari* (Monuments du type Džvari), Tbilisi, 1948, p. 33-44, 133-156.

67. STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 88-89 ; ČUBINAŠVILI, *Pamyatniki*, *op. cit.*, p. 44-49, 156-178.

68. G. ČUBINAŠVILI, *Arzitektura Kaxetii...* (L'Architecture en Kakhétie...), Tbilisi, 1959, p. 246-250.

69. ČUBINAŠVILI, *Pamyatniki*, *op. cit.*, p. 51-59, 178-194. 70. Ce monument est de plan un peu différent des précédents en raison de la parfaite symétrie des absides (E. TAQAŠVILI, *Materialy po Arzeologii Kavkaza* (Matériaux pour l'Archéologie du Caucase), tome XII, Moscou, 1909, p. 84-85).

71. PATRIARCHE JEAN VI, *Histoire d'Arménie*, trad. Saint-Martin, Paris, 1841, p. 62-63 ; ÉVÈQUE SEBEOS, *Histoire d'Heraclius*, trad. Macler, Paris, 1904, p. 63 ; STRZYGOWSKI, *op. cit.*, p. 89-91 ; K. LAFAZARYAN, *Avani erklezuyun cackagir arjanafu'gunē* (L'inscription cryptographique bilingue d'Avan), Erivan, 1945 ; A. EREMYAN, « K voprosu o datirovke kafedral'noy cerkvi v Avane » (Sur le problème de la datation de l'église-cathédrale d'Avan), *Lraber Hasavakakan Gitut'gunneri*, III (1968), p. 47-61.

72. PATRIARCHE JEAN VI, *op. cit.*, p. 92-93.

73. N. TOKARSKI, *Arzitektura Armenii IV-XIV vv* (L'architecture arménienne du IV^e au XIV^e siècle), Erivan, 1961 (2^e éd.), p. 120-123.

74. J. M. THIERRY, « Monastères arméniens du Vaspourakan. III », *REArm*, tome VI, p. 149-152.

75. ÉVÈQUE SEBEOS, *op. cit.*, p. 76-77 ; A. EREMYAN, *Xram Ripsime* (Le Temple de Ripsime), Erivan, 1955.

76. A. EREMYAN, « Sur certaines modifications subies par les monuments arméniens au VII^e siècle », *REArm*, tome VIII, p. 251-266. Cf. aussi Ch. DELVOYE, « Études d'Architecture Paléochrétienne et Byzantine », *Byzantion*, tome XXXII (1962), p. 297-310, 489-547.

77. EREMYAN, *Xram*, *op. cit.*, p. 102 ; ČUBINAŠVILI, *Recherches*, *op. cit.*, p. 16-17, 196.

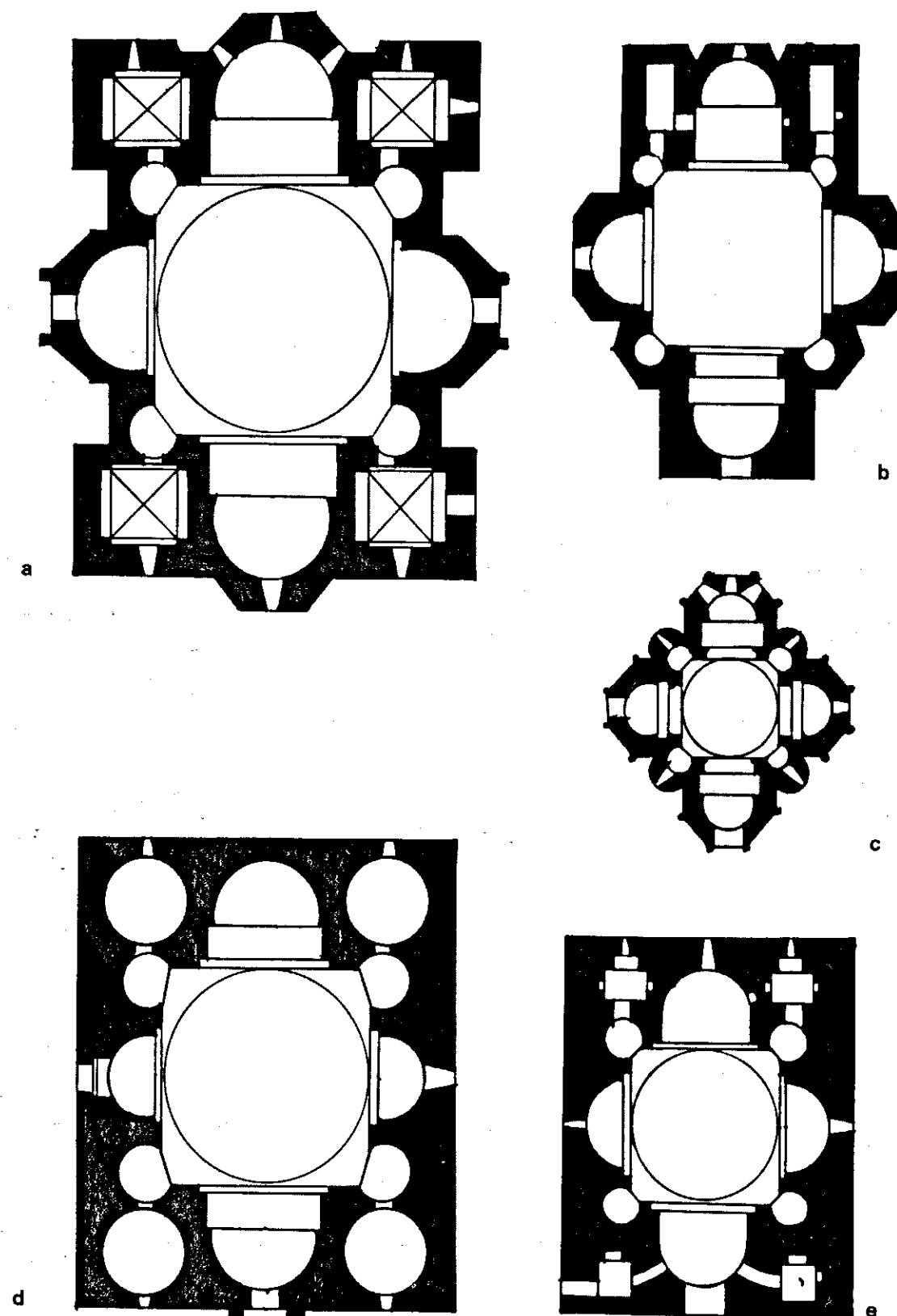


Fig. 21. — Églises tétraconques à niches d'angle. Plans des principaux types.
a - Dzvari b - Soradir c - Kvetera d - Avan e - Varag

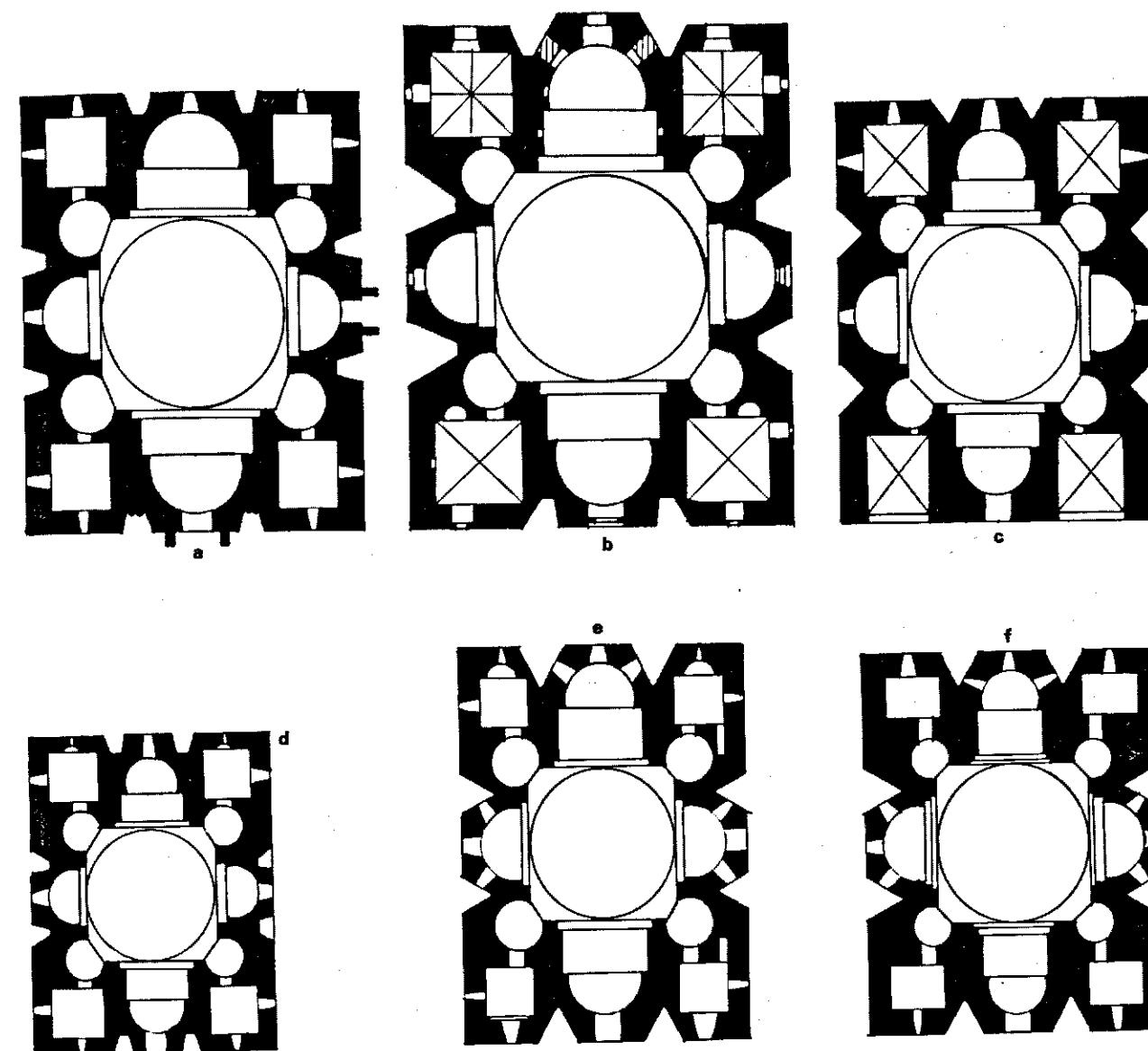


Fig. 22. — Églises du type de Sainte-Hripsime. Plans.
a - Garnahovit b - S. Hripsime c - Arcuaber d - T'argmanč'ac' e - Sisian f - Aluč'alu

c) l'église de Garnahovit (Adyaman), sur le flanc ouest du Mont Aragac, également ruinée et non datée a, comme la précédente un fenêtrage simple⁷⁸ (fig. 22 a),

d) l'église Saint-Jean de Sisian, en Siounie, a été reconstruite vers 680 par le prince Gohazat de Siounie, mais remaniée à plusieurs reprises, notamment au x^e et au xix^e siècles⁷⁹ (fig. 22 e). Ses absides sont à trois fenêtres,

e) l'église Kolatak à Aluč'alu en Siounie, dont la fondation est attribuée (en raison du mode de construction et des marques de tâcherons) au ix^e ou au x^e siècle⁸⁰ (fig. 22 f). Son fenêtrage est également triple, ce qui, s'il faut en croire Eremian⁸¹, est en contradiction avec une date aussi tardive.

Les églises du second groupe (tétraconques à niches d'angle et deux chambres orientales) se trouvent au Vaspurakan. Ce sont :

1. l'église Sainte-Croix d'Att'amar, élevée sur l'ordre du roi du Vaspurakan, Gagik

78. EREMYAN, *Xram*, op. cit., p. 100 ; ČUBINAŠVILI, *Recherches*, op. cit., p. 188, la date du ix^e siècle mais certains archéologues la font remonter au vi^e siècle (G. HOVSER'YANC', *Nyut'er ew usumnasirut'gunner hay arvesti ew mšakuyt'i palmut'yan*, New York, 1944, fasc. 1, p. 23).

79. S. MNAC'AKANYAN, « Sisavani Patkerak'andakner ev tačari karuc'man žamanak » (Les sculptures figuratives de Sisavan et la date de construction de l'église », *Haykakan SSR Gitut'gunneri Akademiyi Hralarak'ul'yun*, Erivan, X (1961), p. 63-76.

80. S. MNAC'AKANYAN, *Haykakan Čarlanapetut'yun Syunik'i Dproc'e* (L'École de Siounie dans l'Architecture arménienne), Erivan, 1960, p. 82-85.

81. EREMYAN, « Sur certaines modifications... », op. cit., passim.

entre 915 et 921. C'est un monument bien connu qui a donné lieu à de nombreux et importants travaux⁸²,

2. L'église Sainte-Croix d'Atbak à Soradir (fig. 21 b), monument récemment étudié⁸³, qui a servi de modèle à At'amar. En effet, bien que non daté, il est certainement antérieur à 859, d'après le chroniqueur Thomas Ardzrouni et d'après le Pseudo-Šapuh Bagratouni⁸⁴.

Nous bornerons ici l'exposé typologique des tétraconques à niches d'angle et nous n'aborderons pas la question de leur origine qui a donné lieu à des controverses passionnée, mais quelque peu stériles⁸⁵. Dans l'état actuel des recherches, tout ce que l'on peut dire, c'est que les différents types semblent être apparus presque simultanément sans qu'on puisse suggérer une filiation entre eux.

L'église de la Mère de Dieu d'Arcuaber (fig. 23), qui fait partie du premier groupe des tétraconques, se rapproche du type de Hripsime, par sa surface et son volume (elle offre à peu près les mêmes dimensions que l'église de Garnahovit), par certains caractères architectoniques (modénature des corniches de la fenêtre orientale et de la base du tambour, structure des niches d'angle). Mais si l'on considère qu'à Arcuaber, les chambres occidentales sont organiquement séparées de l'octogone central et rejetées à l'extérieur comme des sortes d'annexes, les rapports avec les églises du second groupe deviennent plus sensibles et l'on retiendra comme un important élément de comparaison l'identité de structure des niches d'angle d'Arcuaber et de la Sainte-Croix d'Atbak à Soradir.

Arcuaber apparaît ainsi comme un état intermédiaire entre le type de S. Hripsime et celui de Soradir ; la typologie ne permet pas d'aller plus loin et pour envisager de possibles filiations, il est nécessaire de recourir à l'histoire.

HYPOTHÈSES DE DATATION

Notre monument pose, en fait, trois problèmes d'inégale importance. Le premier est de savoir à quelle époque le culte chrétien



Fig. 23. — Reconstitution. Vue générale Nord-Ouest de l'église.

s'est implanté à Arcuaber ; c'est un problème de fondation. Le second, le plus intéressant, concerne la date de construction du monument qu'on a actuellement sous les yeux⁸⁶. Le troisième problème est celui d'éventuelles restaurations (leur date ; leur étendue).

1. L'époque de fondation.

Les inscriptions déchiffrées par W. Belck sur les linteaux des chambres orientales⁸⁷

82. STRZYGOWSKI, *Baukunst*, op. cit., p. 82-84 ; W. BACHMANN, *Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig, 1913, p. 40-47, pl. 31-40 ; S. DER NERSESSIAN, *Agh'amar. Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965 (où on trouvera une bibliographie à jour).

83. T. BRECCIA FRATADOCCHI, *La Chiesa di S. Ejmiacin a Soradir*, Roma, 1971. L'auteur en fait un monument du début du VII^e siècle.

84. M. BROSSET, *Collection d'Historiens Arméniens*, Saint-Petersbourg, tome I, p. 160 ; *Palmut'w'n Šapuh Bagratuniog* (Histoire de Šapuh Bagratuni), ed. Ter-Mkrtye'an et Mesrop, Ejmiacin, 1921.

85. Outre les deux ouvrages fondamentaux : A. ERZMYAN, *Xram*, op. cit. et ČUBINAŠVILI, *Pamyatniki*, op. cit., on pourra consulter : P. M. MURADYAN, « L'inscription arménienne de l'église de Djvari », *REArm*, tome V, p. 109-139 ; I. ABULADZE, « Quelques remarques à propos de l'article de P. Mouradian », *L'inscription arménienne de l'église de Djvari*, *REArm*, tome VI, p. 373-391 ; P. MURADYAN, « Encore au sujet de l'inscription arménienne de l'église de Djvari », *Ibid.*, p. 393-411 ; A. L. JAKOBSON, « Les rapports et les corrélations des architectures arménienne et géorgienne au Moyen Âge », *REArm*, tome VIII, p. 237-238.

86. En matière d'archéologie arménienne, il est souvent difficile de distinguer fondation et reconstruction, les chroniqueurs et les lapicides employant souvent le même mot. Comme l'équivoque a été entretenue par un grand nombre de chercheurs arméniens, l'analyse critique des monuments sous l'angle historique est à faire, pour la plupart d'entre eux.

87. W. BELCK, « Archäologische Forschungen in Armenien », *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlin), 1892, p. 122-152.

prouvent qu'il existait là un temple ourartéen dédié aux dieux Qera et Elipsi. Adontz y voit le site de la ville d'Ali, fondée par le roi Menua⁸⁸ et S. Eremian, celui d'Artzibidini⁸⁹. Si cette dernière localisation est prouvée, la parenté phonétique entre Artzibidini et Arcuaber indiquerait, sans aucun doute, une continuité entre le culte ourartéen et la fondation chrétienne, par l'intermédiaire du paganisme arménien. Cette fondation aurait été nécessairement précoce mais n'est pas attestée historiquement⁹⁰.

2. La date de construction.

Si l'on admet une fondation aux premiers temps de la conversion de l'Arménie au christianisme, il est peu probable qu'il s'agisse du monument dont les ruines sont parvenues jusqu'à nous, mais la construction de ce dernier n'est évoquée, à notre connaissance, dans aucun texte historique. Faute d'inscription dédicatoire et faute d'ornements sculptés significatifs, il faut, pour le dater, étudier concurremment la typologie et le contexte historique.

Nous avons vu que les tétraconques à niches d'angle apparaissent à la fin du VI^e siècle et ne se voient plus au début du XI^e. La plupart remontent à la première moitié du VII^e. Les arguments donnés par Čubinašvili pour dater certaines d'entre elles au IX^e ou au X^e siècle ne nous paraissent guère convaincants⁹¹. Du reste, les conditions historiques permettent d'affirmer que ce ne peut être le cas d'Arcuaber. En effet, la région où se trouve notre église, le canton d'Atiovit (plus tard nommé Kač'berunik') est tombée aux mains des Musulmans après la bataille de Bagrevand en 772 et n'a pas été reprise par les Arméniens comme le reste de leurs anciens territoires. Cette région faisait partie de l'Emirat de Mantzikert que les Arabes Kaysites avaient conquis sur les Mamikonians⁹². Quand vint la décadence du Califat, ils tinrent encore longtemps en échec leurs voisins chrétiens. Il semble toutefois qu'ils passèrent un temps sous suzeraineté arménienne vers la fin du IX^e siècle⁹³, suzeraineté éphémère et théorique, puisqu'entre 927 et 929, le prince kaysite, Abul Asvad, seigneur d'Ahlal, Erçiş et Berkri, se proclamait vassal de l'Empire

byzantin et lui payait tribut⁹⁴. Bientôt d'ailleurs, en 932, le pays fut, purement et simplement, intégré au domaine impérial⁹⁵. Mais, vers 980, des dynastes turcs de basse extraction, les Marwanides, s'emparèrent de la région d'Erçiş⁹⁶ et n'en furent délogés, par les Byzantins qu'en 1025⁹⁷. Trente ans plus tard, Erçiş était prise par les Turcs Seltchouks⁹⁸ et échappait définitivement aux Chrétiens.

Il paraît invraisemblable qu'un monument d'une telle importance et si typiquement arménien ait pu être édifié avec le consentement des Arabes ou même des Byzantins dont l'occupation fut, du reste, de courte durée et dont on ne connaît aucune fondation religieuse certaine dans le bassin du lac de Van. Ainsi la date de construction d'Arcuaber peut-elle être légitimement rapportée au VII^e ou au début du VIII^e. Est-il possible d'aller plus loin et de préciser davantage ? Peut-être, mais il faut reconnaître qu'on s'engage, ce faisant, dans des hypothèses plus aventureuses.

Un édifice d'une telle ampleur a été, selon toute vraisemblance, l'œuvre d'un personnage important, religieux ou laïc.

Si l'on en croit Th. Thoromanian, les catholicos avaient coutume, après leur intronisation, de fonder une église dans leur pays

88. N. ADONTZ, *Histoire d'Arménie. Les Origines du X^e siècle au VI^e (av. J.-C.)*, Paris, 1946, p. 240. Il paraît beaucoup plus probable que cette ville d'Ali soit au village d'Ali (actuellement Kocapinar) à une vingtaine de km à l'Ouest.

89. *Atlas Armyanskoi Sovetskoi Soc'ialističeskoj Respubliki*, Erivan-Moscou, 1961, pl. 102.

90. Cf. A. CARRIÈRE, *Les Huit Sanctuaires de l'Arménie Payenne, d'après Agathange et Moïse de Khoren*, Paris, 1899.

91. ČUBINAŠVILI, *Recherches*, passim.

92. Les Mamikonians étaient au VII^e siècle les plus puissants des féodaux arméniens. Leurs domaines s'étendaient entre le lac de Van et le cours moyen de l'Araxe.

93. Cf. J. LAURENT, *L'Arménie entre Byzance et l'Islam, depuis la conquête arabe jusqu'en 886*, Paris, 1919, p. 325.

94. CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE, *De Adm. Imp.* XLIV, ed. Morovesik, Washington, 1967, p. 205. Cf. aussi A. RAMBAUD, *L'Empire grec au X^e siècle. Constantin Porphyrogénète*, Paris, 1870, p. 422.

95. S. RUNCIMAN, *The Emperor Romanus Lecapenus and his reign. A Study of Tenth-Century Byzantium*, Cambridge 1929, p. 148.

96. H. F. AMEDROZ, « The Marwanid Dynasty of Mayyafariqin in the Tenth and Eleventh Centuries A.D. », *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1903, p. 123-154.

97. ARISTAKES DE LASTIVERT, *Récit des Malheurs de la Nation arménienne*, trad. Canard-Berbérian, Bruxelles, 1973, p. 27.

98. *Ibid.*, p. 75.

d'origine⁹⁹. Or, on trouve dans les listes de catholicos, un certain Elia I^{er}, évêque des Bznunik' (703-717) qui était originaire d'Arčēš (Erciş). Il pourrait s'agir du fondateur d'Arcuaber, mais il faut convenir que l'époque se prêtait mal à des entreprises de prestige. En 706, le Calife ordonnait les massacres de féodaux arméniens¹⁰⁰ et il ne semble pas que les bons rapports qu'ait entretenus Elia I^{er} avec les Arabes pendant quelques temps¹⁰¹ aient suffi à infléchir leur politique d'islamisation.

Si l'on pense à un laïc comme fondateur, c'est évidemment parmi les princes fiéffés dans la région d'Erciş qu'il faut chercher. Les princes les plus importants étaient les Mamikonians qui, outre leurs biens propres, avaient suzeraineté sur un grand nombre de seigneurs de moindre lignée. Il ne semble pas toutefois que les Mamikonians puissent être les fondateurs d'Arcuaber parce que Hovhannēs Mamikonian, évêque du Taron, historien et membre de la dynastie, n'aurait pas manqué d'en parler dans son *Histoire du Taron*. On pourra objecter que cette histoire se termine dans la sixième décennie du VII^e siècle et que le monument aurait encore pu être construit plus tard, mais jusqu'à la fin du VII^e siècle des interpolateurs ont complété la chronique ce qui rend l'hypothèse très fragile¹⁰².

Les vassaux des Mamikonians qui possédaient la région d'Erciş étaient les Ggunis, famille qui s'était maintes fois illustrée aux temps lointains de la royauté arsacide. Encore au début du VI^e siècle, entre 517 et 548, un certain Mžež Gguni fut nommé marzpan (gouverneur) d'Arménie par les Perses¹⁰³. Au moment de la reconquête de l'Arménie par Heraclius, un homonyme, Mžež (II) Gguni, fut nommé par l'empereur généralissime de l'Arménie. On ne sait ni quand ni pourquoi il obtint cette distinction¹⁰⁴. Toujours est-il que Mžež, le Μεζέξιος des sources grecques¹⁰⁵ joua un rôle essentiel dans l'organisation de l'Arménie reconquise. Heraclius lui donna pour mission de réoccuper les terres rétrocédées par les Perses en 629 : les frontières redevenaient celles du traité conclus entre Chosroes et l'empereur Maurice en 591 et par conséquent l'Ahovit et la région de Vafarsapat revenaient, entre autres, aux

Byzantins¹⁰⁶. Mžež réussit de plus à amener le catholicos Ezr à composer avec l'orthodoxie chalcédonienne, ce qui fut entériné au concile de Karin (Erzeroum) en 632. Le patriarche reçut pour prix de son adhésion les bénéfices des mines de sel de Kotb¹⁰⁷. Mais Mžež fut moins heureux avec les féodaux arméniens. Dans l'étrange histoire du complot tramé par les fils d'Heraclius contre leur père, où trempèrent un certain nombre de princes arméniens, il semble avoir été victime de son loyalisme envers la politique byzantine. Comme il ramenait dans le camp impérial un des conjurés, le prince Davit' Saharuni, il fut assailli par les partisans de ce dernier et tué (635). Il est curieux de noter qu'Heraclius confia immédiatement à Davit' les éminentes fonctions de sa victime¹⁰⁸.

Les conditions matérielles et psychologiques pour que Mžež ait été le fondateur de l'église d'Arcuaber (entre 630 et 635) paraissent bien réunies : comme chef suprême de l'armée et gérant des terres reconquises, il disposait sûrement des fonds nécessaires au financement de la construction et il était d'autre part assuré du soutien du haut clergé arménien. De plus, ayant séjourné dans la région de Vafarsapat, nouvellement reprise aux Perses, il avait pu admirer l'église Saint-Hripsime qui venait d'être achevée et était déjà célèbre. Il est possible qu'il ait voulu en faire une réplique dans

99. KHATCHATRIAN, *Architecture arménienne*, op. cit., p. 44. Cet usage dont on a quelques preuves, ne paraît pas toutefois suffisamment établi pour qu'on puisse le considérer comme une règle.

100. R. GROSSSET, *Histoire de l'Arménie des Origines à 1071*, Paris, 1947, p. 312-314.

101. PATRIARCHE JEAN VI, op. cit., p. 89.

102. V. LANGLOIS, *Collection des Historiens Anciens et Modernes de l'Arménie*, Paris, 1869-1880, tome I, p. 357-382. Il faut noter, au passage, qu'un château de l'Aigle (Arcuaber) y est signalé (p. 372), mais il s'agit d'une citadelle en pleine montagne, ce qui ne peut avoir aucun rapport avec le site d'Arcuaber.

103. GROSSSET, op. cit., p. 237-238.

104. D'après N. STRATOS, *Byzantium in the Seventh Century*, trad. anglaise M. Ogilvie-Crant, Amsteream, 1968, tome I, p. 292, il était chef du thème des Arméniaques.

105. THÉOPHANE, *Chronographie*, ed. de Boor, Leipzig, 1883, p. 325.

106. GROSSSET, op. cit., p. 255, 267.

107. Ibid., p. 284.

108. Ibid., p. 286. Davit' Saharuni, qui devait participer à la fondation de la cathédrale de Mren (N. et M. THIERRY, « La cathédrale de Mren et sa décoration », *Cahiers Archéologiques*, tome XXI, p. 43-77), fut destitué peu après par les féodaux qui l'avaient poussé au pouvoir.

son pays d'origine, peut-être une sorte de panthéon funéraire familial. Enfin la personnalité de Mžež pourrait expliquer le silence des historiens sur la fondation de l'église. Ce prince, par sa fidélité à Heraclius, par son engagement dans la campagne pro-chalcédonienne de l'empire byzantin s'était attiré, nous l'avons vu, la vindicte des princes arméniens. Il est probable que le bas clergé si fortement opposé aux thèses grecques a partagé la haine des féodaux et ce que l'on tolérât de la part d'un étranger, surtout d'Heraclius qui avait rendu la Croix à la chrétienté, apparaissait, sans doute, comme une trahison chez un compatriote. De fait le gouvernement, somme toute glorieux, de Mžež est à peine signalé par les historiens arméniens et il ne serait donc pas étonnant qu'on ait passé sous silence ses fondations.

3. Les restaurations.

Nous avons vu plus haut que l'inscription du mur Sud de l'église ne concerne qu'une donation et non une restauration. Il n'en demeure pas moins vrai qu'il y eut un aménagement de la chambre nord-ouest. Celle-ci qui s'ouvrait primitivement comme sa symétrique par une large arcade a été murée et le mur percé d'une fenêtre et d'une porte basse. Cet aménagement doit être fort ancien et ceci pour deux raisons : d'une part la qualité de la construction avec double parement et blocage à peine moins fin que dans le bâtiment primitif ; d'autre part, l'épaisseur des alluvions (plus de 1,5 m) qui, maintenant, bouchent complètement la porte, dont le linteau affleure à peine le niveau actuel du sol à l'extérieur.

Il nous paraît totalement exclu que le plan primitif ait pu être en tous points semblable à celui de Sainte-Hripsime et que les chambres occidentales aient été largement ouvertes à l'Ouest dans un remaniement tardif. En effet, le mur nord présente une continuité complète de structure et surtout les niches d'angle occidentales ne montrent aucune trace de porte qui aurait pu être secondairement bouchée.

De même l'hypothèse d'une adjonction tardive des deux pièces d'angle doit être rejetée puisque le mode de construction est exactement le même pour ces pièces et pour le reste du monument.

..

En conclusion, l'église de la Mère de Dieu d'Arcuaber est très probablement un édifice du second quart du VII^e siècle, inspiré de Sainte-Hripsime de Vafarsapat. Sa principale originalité est l'extériorisation des chambres occidentales, qui étaient, peut-être des chapelles funéraires. Du point de vue typologique, et si notre datation est exacte, elle constitue non plus seulement un état intermédiaire entre Sainte-Hripsime et Sainte-Croix d'Atbak à Soradir, mais une étape.

L'église de Soradir serait, en ce cas, nettement postérieure à Sainte-Hripsime et ceci ne saurait étonner. Le foyer de civilisation arménienne était à cette époque essentiellement septentrional, autour de Vafarsapat et de Dvin. Les Ardzrounis, fondateurs de l'église de la Sainte-Croix d'Atbak n'étaient encore que de petits dynastes, enfermés dans leurs districts montagneux où une création artistique avait, à la vérité, peu de chance de se produire. Ardzrounis et Ggunis se contentaient de copier et d'adapter les modèles conçus au Nord.

Étampes.

J. M. THIERRY.

NOTE ADDITIONNELLE.

Notre article était déjà rédigé et sous presse quand est paru en URSS un ouvrage sur l'église d'Avan dans lequel l'auteur apporte une intéressante indication. A propos de l'église des Targmané'ac' (dont nous avons parlé plus haut), il affirme que ce monument n'a jamais eu les deux chambres occidentales décrites jusqu'ici à la suite des travaux de T'oramanyan. Il la date du début du VII^e siècle et plus précisément en attribue la fondation au catholicos K'ristap'or II Apahuni circa 630 ; elle aurait été achevée vers 635, c'est-à-dire à l'époque où fut probablement commencée l'édification d'Arcuaber. On aurait ainsi une nouvelle étape typologique entre le groupe de Sainte-Hripsime et le groupe de la Sainte-Croix de Soradir (T. MURAT'YAN, *Le Temple d'Avan et les Monuments similaires*, Erivan, 1976, p. 93-98).

UNE CROIX PECTORALE-RELIQUAIRE EN OR RÉCEMMENT TROUVÉE A PLISKA

par Ludmila DONTCHEVA

Dans la plus ancienne capitale bulgare, Pliska, fut découverte en 1973 une œuvre remarquable de l'art médiéval, une croix en or parfaitement conservée, à la fois enkolpion et reliquaire. Elle fut trouvée à 26 m au sud de la tour sud-est de la porte ouest de la ville, à une profondeur de 1,70 m, dans un amas de fragments de céramique et d'ossements d'animaux.

DESCRIPTION.

La croix de Pliska diffère par sa facture, ses particularités iconographiques et ses traits de style de presque tous les objets du même genre, connus en Bulgarie et à l'étranger. Composée de trois parties, elle est d'un poids total de 42 gr.

La partie extérieure, en forme de croix latine, ne diffère presque pas des croix pectorales ordinaires. Elle est formée de deux volets creux qui adhèrent étroitement l'un à l'autre (fig. 1, 2). Ses bras sont légèrement élargis vers les extrémités, comme sur la plupart des croix du même type. La branche verticale est longue de 4,2 cm et la branche horizontale, de 3,2 cm. Les charnières reliant les deux volets sont très soigneusement décorées de palmettes. La croix se fermait à l'aide d'une vis à rayures sur toute sa longueur.

La partie au-dessus de la croix est aussi traitée avec beaucoup d'habileté : un fil d'or est enroulé en spirale, soudé dans l'ouverture cylindrique lisse de la partie gauche de la charnière, en forme de bouton feuillu. Il y a au-dessus un anneau destiné à faire passer une chaînette. Les charnières, la fermeture

et l'anneau sont décorés de palmettes, rosettes et de pseudo-granules.

La première croix en or renferme une seconde croix (fig. 3, 4) qui, tout en adoptant la même forme, est plus petite : la longueur de la branche verticale est de 4 cm, celle de la branche horizontale 3 cm. Elle est également composée de deux moitiés creuses, dont l'une, supérieure, emboîte l'autre, en formant ainsi une petite boîte cruciforme. L'avvers de cette seconde croix est relié de façon mobile à la charnière fixée sur les branches supérieures de la croix extérieure.

Les deux croix sont confectionnées avec des lames d'or de 22 carats, dont l'épaisseur est de 0,6 mm (la croix extérieure) et 0,4 mm (la croix intérieure). Sur ces lames, préalablement coupées et pliées en forme de croix, ont été fixées par une soudure en or, des lames latérales. Les lieux de soudure sont très soigneusement polis. Les palmettes, les deux charnières avec leurs anneaux, les rosettes, l'anneau avec les pseudo-granules, ont été exécutés séparément (les uns fondus, les autres forgés) et avaient été ensuite soudés les uns aux autres.

La seconde croix en or est le reliquaire proprement dit. Elle en contient une troisième, en bois (fig. 5), fragment de la « vraie croix », sur laquelle sont fixées d'autres reliques (des fragments d'os, visible à travers les interstices de l'avvers de la seconde croix en or).

Le reliquaire de Pliska est remarquable non seulement par les qualités de son exécution et par sa composition intéressante, mais avant tout par les images minuscules



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

de plusieurs scènes évangéliques comportant de nombreuses figures et des scènes distinctes, sur les deux côtés des croix en or. Ces images sont exécutées en champlevé et niellées. Pendant le travail, les minces plaques en or ont parfois cédé au burin et des empreintes négatives des scènes sont apparues sur les revers. Les bavures de nielle hors du dessin ont été enlevées et la superficie de la croix soigneusement polie¹.

Sur l'avers et le revers de la croix extérieure sont figurées sept scènes. Ce sont l'Annonciation, la Nativité, la Purification, le Baptême et la Transfiguration (sur l'avers), la Descente aux Limbes et l'Ascension (sur le revers).

L'Annonciation est représentée sur la branche verticale supérieure. La Vierge (à gauche) et l'archange Gabriel (à droite) sont tournés de trois quarts l'un vers l'autre. Ils se tiennent debout et entre eux est placé un panier avec la laine à filer de la Vierge. Dans sa main droite la Vierge tient un fuseau, tandis que son bras gauche est tendu vers l'archange Gabriel qui s'avance vers elle, ses deux genoux pliés. A droite, en haut, un segment à rayons symbolise le ciel. Entre la Mère de Dieu et l'archange est gravé verticalement le mot XEPE (au lieu de χαῖρε) par lequel commence l'allocution de l'ange.

La Nativité est représentée sur le bras gauche de la croix. La Mère de Dieu en occupe le milieu. Tournée à droite, elle est étendue sur une couche. Sa tête s'appuie sur le bras gauche plié au coude. Sa main droite passe devant la poitrine et rejoint le coude gauche. Derrière elle, une crèche avec l'enfant emmailloté. Au-dessus de lui, le veau et l'âne traditionnels. Sous la figure de Marie sont représentées les deux sages femmes qui baignent le nouveau-né. On lit verticalement Η ΓΕΝΑ pour ἡ γέννησις (Nativité).

La Purification figurée sur le bras droit de la croix ne comporte que trois personnages : Marie, l'Enfant et le vieillard Siméon. Ici encore, comme dans l'Annonciation, l'ordre des personnages est inversé. La Mère de Dieu vient de droite et tend son enfant à Siméon par-dessus une table d'autel. L'Enfant

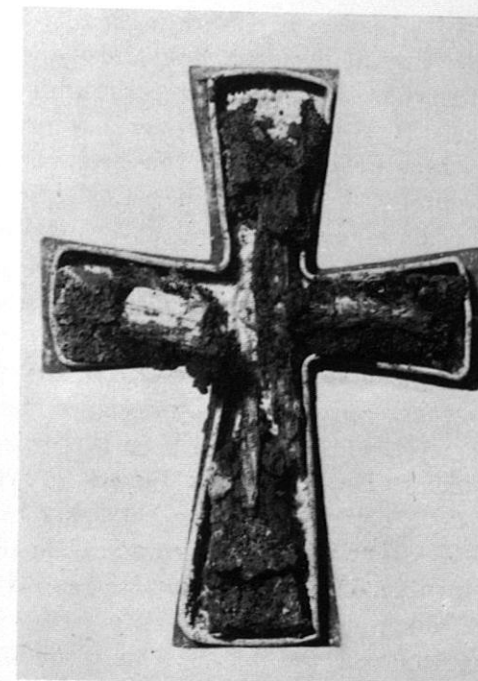


Fig. 5.

avance ses bras vers Siméon qui lui tend les siens. Un pan de manteau recouvre les bras de Siméon.

Le Baptême remplit la partie inférieure de la branche verticale de la croix. Le Christ est figuré au centre, la tête penchée à droite, plongé jusqu'à la poitrine dans le Jourdain. Les vagues sont indiquées par des lignes horizontales légèrement ondulées qui forment une espèce de pyramide. Jean se tient à gauche. Il avance du pied gauche et pose sa main droite sur la tête du Christ. Un ange apparaît à droite, ses bras recouverts d'un pan de son vêtement, sont tendus vers le Christ. La colombe du Saint Esprit descend du ciel.

Au milieu de la croix est représentée la Transfiguration. Le Christ est vu de face, sa tête ceinte d'une nimbe crucifère, comme dans le Baptême. Il bénit et tient dans la main gauche un rouleau. L'auréole circulaire occupe exactement le croisement des deux branches de la croix. Elle renferme le Christ ainsi que, Moïse et Élie qui font le geste de

1. M. ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedkunst auf technischer Grundlage Nielle bis zum Jahre 1000 nach Chr.*, Frankfurt a.M., 1924. M. M. POSTNIKOVA-LOSEVA et coll., *Russkoe čekannoje iskusstvo*, Moscou, 1972, p. 6. Z. V. KILČEVSKAYA, dans le recueil *Kavkaz i Vostočnaya Evropa v drevnosti*, Moscou, 1975, p. 249 et suiv.

la prière et se tournent vers le Christ. Sous l'auréole prennent place les trois apôtres Jean, Pierre et Jacques. A gauche, imberbe, c'est Jean. Il est assis par terre en s'appuyant sur son bras droit et porte son bras gauche à la hauteur de la poitrine. La figure à droite (probablement Pierre) est symétrique. Les deux apôtres se détournent de la vision. *Marie, Jean et Pierre, au milieu, est en de profil.*

Sur la seconde croix — la croix intérieure — est représenté le Crucifiement, image très

fréquente sur les objets de ce genre (fig. 3). A la différence de celles décrites jusqu'ici la scène occupe tout l'avant de la croix. Le Christ est crucifié sur une croix qui, retenue par deux coins, se dresse au sommet de la colline du Golgotha, qui renferme le crâne d'Adam. Le Christ porte un long colobium avec des claves. Sa tête, entourée du nimbe crucifère, est penchée sur l'épaule droite. Autour des extrémités de la croix sont figurés la Mère de Dieu, à gauche, et Jean, à droite, l'Évangile en main. Les deux font le geste de la prière. Le haut de la croix est laqué au soleil et ne luit que sur la partie inférieure de la croix, au II^e et III^e quart du cercle. Les autres parties sont peintes en noir. Sur la face intérieure de la croix, on voit la Vierge, debout sous les branches de deux arbres. À ses côtés sont rangés les trois apôtres. Tous les personnages ont des visages ronds et des yeux, par leurs traits seulement. Le troisième apôtre à droite et les deux derniers des deux groupes sont tournés de trois quarts vers le milieu de la scène; ils lèvent leurs bras et montrent le Christ de leurs mains. Les autres ont les visages de face, tandis que leurs corps prennent des poses différentes. Deux des apôtres, Pierre et André, portent des croix et quatre autres, un livre des Évangiles. Sur la branche supérieure verticale, au-dessus de la Vierge, est représenté le Christ, assis sur un arc enroulé dans une auréole ovale. Il tient de sa main droite et tient de sa main gauche l'Évangile fermé. Derrière la tête du Christ est figurée une petite croix sans nimbe. La mandorle est portée par quatre anges dont on ne voit que le haut du corps.

Sur la seconde croix — la croix intérieure — est représenté le Crucifiement, image très

fréquente sur les objets de ce genre (fig. 3). A la différence de celles décrites jusqu'ici la scène occupe tout l'avant de la croix. Le Christ est crucifié sur une croix qui, retenue par deux coins, se dresse au sommet de la colline du Golgotha, qui renferme le crâne d'Adam. Le Christ porte un long colobium avec des claves. Sa tête, entourée du nimbe crucifère, est penchée sur l'épaule droite. Autour des extrémités de la croix sont figurés la Mère de Dieu, à gauche, et Jean, à droite, l'Évangile en main. Les deux font le geste de la prière. Le haut de la croix est laqué au soleil et ne luit que sur la partie inférieure de la croix, au II^e et III^e quart du cercle. Les autres parties sont peintes en noir. Sur la face intérieure de la croix, on voit la Vierge, debout sous les branches de deux arbres. À ses côtés sont rangés les trois apôtres. Tous les personnages ont des visages ronds et des yeux, par leurs traits seulement. Le troisième apôtre à droite et les deux derniers des deux groupes sont tournés de trois quarts vers le milieu de la scène; ils lèvent leurs bras et montrent le Christ de leurs mains. Les autres ont les visages de face, tandis que leurs corps prennent des poses différentes. Deux des apôtres, Pierre et André, portent des croix et quatre autres, un livre des Évangiles. Sur la branche supérieure verticale, au-dessus de la Vierge, est représenté le Christ, assis sur un arc enroulé dans une auréole ovale. Il tient de sa main droite et tient de sa main gauche l'Évangile fermé. Derrière la tête du Christ est figurée une petite croix sans nimbe. La mandorle est portée par quatre anges dont on ne voit que le haut du corps.

Sur la seconde croix — la croix intérieure — est représenté le Crucifiement, image très fréquente sur les objets de ce genre (fig. 3). A la différence de celles décrites jusqu'ici la scène occupe tout l'avant de la croix. Le Christ est crucifié sur une croix qui, retenue par deux coins, se dresse au sommet de la colline du Golgotha, qui renferme le crâne d'Adam. Le Christ porte un long colobium avec des claves. Sa tête, entourée du nimbe crucifère, est penchée sur l'épaule droite. Autour des extrémités de la croix sont figurés la Mère de Dieu, à gauche, et Jean, à droite, l'Évangile en main. Les deux font le geste de la prière. Le haut de la croix est laqué au soleil et ne luit que sur la partie inférieure de la croix, au II^e et III^e quart du cercle. Les autres parties sont peintes en noir. Sur la face intérieure de la croix, on voit la Vierge, debout sous les branches de deux arbres. À ses côtés sont rangés les trois apôtres. Tous les personnages ont des visages ronds et des yeux, par leurs traits seulement. Le troisième apôtre à droite et les deux derniers des deux groupes sont tournés de trois quarts vers le milieu de la scène; ils lèvent leurs bras et montrent le Christ de leurs mains. Les autres ont les visages de face, tandis que leurs corps prennent des poses différentes. Deux des apôtres, Pierre et André, portent des croix et quatre autres, un livre des Évangiles. Sur la branche supérieure verticale, au-dessus de la Vierge, est représenté le Christ, assis sur un arc enroulé dans une auréole ovale. Il tient de sa main droite et tient de sa main gauche l'Évangile fermé. Derrière la tête du Christ est figurée une petite croix sans nimbe. La mandorle est portée par quatre anges dont on ne voit que le haut du corps.

On est impressionné par la petitesse des deux croix sur lesquelles l'orfèvre a su graver de façon aussi satisfaisante les neuf scènes que nous venons d'examiner. Partout il a su montrer l'essentiel, mais c'est probablement le manque de place qui l'a obligé d'exclure de la Nativité la figure de Joseph, de la scène de la Purification, Joseph et Anne la Prophétesse, et de ne figurer qu'un seul ange dans le Baptême. Enfin, dans le Crucifiement, il a dû figurer Marie et Jean à la hauteur de la branche horizontale de la croix, et non pas à la hauteur du Golgotha. Le graveur a su mettre en valeur toute la place disponible, et pour mieux l'utiliser, il a allongé le cou d'un des animaux de la Nativité, et donné à la Vierge des proportions plus grandes qu'à Siméon, dans la scène de la Purification.

L'orfèvre qui confectionna la croix de Pliska était habile, mais il n'a pas su éviter certaines maladresses techniques, qui, probablement, sont dues aux dimensions réduites de la croix. Ainsi, le niellage n'est pas toujours parfait : les yeux des personnages n'ont pas la même grandeur, tandis que dans la Transfiguration, les courbes de l'auréole et des nimbes sont en partie irrégulières. Mais ces défauts ne sont visibles qu'à la loupe. Vu à l'œil nu, la juxtaposition de la nielle noire et du fond or est d'un effet remarquable.

RAPPROCHEMENTS.

La fabrication de croix ornées de nielle a dû commencer vers le sixième siècle et elle a continué jusqu'à une époque avancée du Moyen âge. On en connaît un grand nombre, mais aucune d'elles n'est étroitement apparentée à celle de Pliska. Cependant, à considérer le style et l'iconographie des scènes évangéliques qu'on y voit, celles-ci peuvent être rapprochées des quatre scènes (Annonciation, Nativité, Crucifiement, Descente aux Limbes) figurées sur la face intérieure du couvercle de la staurothèque Fieschi-Morgan du Metropolitan Museum de New York. Les scènes en question gravées et niellées, ont tant de traits en commun avec les images des mêmes sujets sur la croix de Pliska, qu'on les croirait sorties du même atelier et exécutées

de la même main. C'est dans ce sens que témoignerait un détail dans la scène de la Nativité, commun au deux objets, à savoir la même inscription H FENA, qui défigure de la même façon le mot H FENNECIC. La scène de la Descente aux Limbes a les mêmes caractéristiques sur les deux monuments. Ainsi les figures sont représentées d'une manière analogue; tournées de trois quarts, elles font les mêmes mouvements et gestes et portent les mêmes vêtements; leurs visages sont traités de la même façon. Enfin les inscriptions sont écrites de la même manière. La staurothèque de New York a fait l'objet de plusieurs études qui presque toutes lui supposent une origine syrienne, mais la date est différente. Les uns l'attribuent au VII^e siècle², d'autres au VIII^e et d'autres encore, au X^e.

Le Musée d'État pour les Arts de la R.S.S. de Géorgie conserve un petit triptyque provenant du monastère de Martvili. Sur son dos sont figurées au nielle des scènes évangéliques. Comme sur la staurothèque de New York, elles sont quatre : Nativité, Purification, Descente aux Limbes et Femmes aux tombeau. L'iconographie est la même, dans les deux cas, mais les dimensions du triptyque ont permis à l'orfèvre de ne pas omettre la figure de Joseph dans la Nativité et la Purification. L'inscription qui accompagne la Nativité est identique H FENA, et cette identité est particulièrement significative. Enfin, les charnières du triptyque de Martvili et de la croix de Pliska se ressemblent. Les archéologues géorgiens attribuent le triptyque aux orfèvres de leur pays et le datent du VIII^e ou IX^e siècle³. D'autres

2. ROSENBERG, I. c., p. 61-67, fig. 51 à 57. E. LUCCHESI-PALLI, *Der syrisch-palästinische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi*, dans *Röm. Quart.* 57, 1962, p. 250 et suiv. K. WESSEL, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen, 1966, p. 31. Le même, *Die Byz. Emailkunst vom 6 bis 13 Jh.*, 1969, p. 45 et suiv. W. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten*, Berlin, 1968, n° 191; n° 81a.

3. LAFONTAINE-DOSOGNE, dans *Mélanges V. N. Lazarev* (en russe), Moscou, 1973, p. 90, n° 16. (en russe), Moscou, 1973, p. 90, n° 16. M. BARANY-OBERSCHALL, dans *Archeologia Hungarica*, XXII, 1937, p. 56.

4. A. FROLOW, *Le culte de la relique de la croix*, dans *Byzantinoslavica* XXII, 1961, 2, p. 62 et suiv. Le même, *La relique de la Croix*, Paris, 1961, n° 162.

5. G. CUBINAŠVILI, *Grusinskoe žekannoe iskusstvo s. VIII po XVI vek*, Tbilisi, 1957, p. 15, pl. 4a. S. AMIRAGIŠVILI, *Kunstschätze Georgiens*, Prague, 1971, p. 58, n° 25.

auteurs y voient un objet byzantin offert à un souverain géorgien⁶. Selon A. Frolov, le triptyque aurait été confectionné vers le XI^e siècle⁷.

Au revers d'une croix-encolpion en bronze, trouvée à Chersonèse en Crimée, sont figurées la Transfiguration et l'Ascension (avec la Vierge *Nikopéa*). Par le style et l'iconographie de ces images et par les lettres des inscriptions, cette croix rappelle celle de Pliska. Selon les auteurs, le style et partiellement l'iconographie rattachent cette croix à l'Orient. Elle est attribuée au VIII^e-XI^e siècle par les uns⁸, et au X^e-début du XI^e par les autres⁹.

La croix en or décorée de nielle de Golouchov (Pologne) a fait partie jadis des collections Dzialynski. A son avers on trouve le Crucifiement et au revers, sur une plaquette cruciforme, l'Ascension, selon une iconographie proche de celle de Pliska. Cette croix est datée par les uns du VI^e-début VIII^e¹⁰, par d'autres, du IX^e-X^e siècles¹¹.

Sur une célèbre croix staurothèque du *Sancta Sanctorum* de Rome, actuellement au Vatican, on trouve sept scènes évangéliques du cycle des fêtes, en émaux cloisonnés. Une inscription fait savoir que cette croix avait été confectionnée pour le pape Pascal I (817-824). Selon certains archéologues, elle a pu l'être à Rome, mais par des orfèvres orientaux¹². L'iconographie de la Nativité et de la Purification qu'on y voit s'apparente à celles de la croix de Pliska.

De nombreuses croix pectorales sont décorées d'une image du Crucifiement. La scène y est traitée à l'aide de techniques différentes et selon des types iconographiques distincts et généralement abrégés. Bien plus rares sont les croix en or, en argent ou en bronze, ornées de nielle qui représentent des scènes plus soignées et plus détaillées. C'est le cas de la staurothèque du Metropolitan Museum, et c'est pourquoi il est intéressant de constater que le style et l'iconographie du Crucifiement qui en occupe le couvercle, trouvent leur pendant dans l'image du Crucifiement sur la croix de Pliska. Il en est de même du Crucifiement figuré sur une croix en bronze conservé à Rhode Island¹³ et d'un autre qui décore la croix en or de Monza¹⁴, ainsi que celui qu'on trouve sur la croix en argent

du Musée Bénaki à Athènes¹⁵. A ces exemples, ajoutons une croix en argent décorée de nielle qui fait partie de la collection Stathatos, à Athènes. On la croit postérieure au X^e siècle¹⁶. La version iconographique du Crucifiement y est différente.

Une croix en bronze du Musée Historique de Moscou se laisse également rapprocher de la croix de Pliska. Le Crucifiement figuré sur son avers est presque identique à la seconde croix de Pliska. La Vierge *Nikopéa* y apparaît aussi au revers, avec l'inscription *ΗΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟΣ* mais les bras de la croix y sont garnis de bustes des évangélistes (et non pas de saints évêques). On la date de la fin du X^e siècle¹⁷.

L'abside de l'église de la Dormition à Nicée a été décorée, après 843, d'une image en mosaïque de la Mère de Dieu¹⁸. La Vierge figurée sur la croix de Pliska rappelle sur plusieurs points cette mosaïque. Elle pourrait s'en avoir inspiré.

La plupart des objets examinés précédemment présentent des versions iconographiques

6. BARANY-OBERSCHALL, I. c., p. 57.

7. FROLOW, *Le culte de la relique*, p. 327.

8. N. P. KONDAKOV, *Russkie Klady*, I. Saint-Petersbourg, 1896, p. 43 et suiv., fig. 24. Le même, *Ikongrafiia Bogomateri* II, Petrograd, 1915, p. 136, fig. 60.

9. V. N. ZALESSKAYA, dans *Viz. Vremennik* XXV, 1964, p. 174 et suiv.

10. ROSENBERG, I. c., p. 56-59, fig. 47.

11. FROLOW, I. c., p. 267 et suiv., n° 160.

12. WESSEL, *Die byz. Emailkunst*, p. 48 et suiv., n° 7, fig. 7, avec bibliographie.

13. R. BERLINER, *A Byzantine reliquary-cross of about 590, dans Rhode Island School of Design... Museum Notes* IX, 1952, n° 3 et WESSEL, *Die Kreuzigung*, p. 24, fig. 29, datent cette croix du VI^e s. tandis que A. FROLOW, I. c., p. 325, note 21, l'attribue aux environs du X^e siècle.

14. La croix de Monza est datée du VI^e siècle par certains auteurs (ROSENBERG, I. c., p. 53, fig. 43-46, avec bibliographie; WESSEL, *Die Kreuzigung*, p. 23 et 28, note 47, bibliographie), et du X^e par d'autres : FROLOW, dans *Byzantinostavica*, p. 323, 325, fig. 1 et dans *La relique*, p. 246 et suiv., n° 159.

15. Cette croix aussi est datée différemment : G. BENAKI, Musée d'Athènes, *Guide*, Athènes 1936, p. 31 salle III, vitrine 32, n° 15 (VII^e siècle). FROLOW, dans *Byzantinostavica*, p. 325, fig. 2; le même, *La relique*, p. 248, n° 161 (X^e siècle environ). V. note 30 sur la ressemblance du décor des charnières.

16. Collection Hélène STRATHATOS, *Les objets byzantins et post-byzantins* I, 1967, pl. VI bis, fig. A. FROLOW, *La relique*, p. 248 et suiv., n° 161 bis.

17. ROSENBERG, I. c., p. 59 et suiv., fig. 49.

18. La question de la date de cette mosaïque avait été résolue de façons différentes. Mais on est d'accord aujourd'hui pour l'attribuer à une année qui suivrait immédiatement la restauration des images (843). A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1958, p. 194 et suiv., fig. 119. P. UNDERWOOD, dans *Dumbarton Oaks Papers* XIII, 1959, p. 242 et suiv., fig. 3.

que nous retrouvons sur d'autres œuvres chrétiennes archaïques. C'est le cas des peintures murales de la série archaïque en Cappadoce où l'on retrouve certains traits caractéristiques des images de la croix de Pliska¹⁹ : l'espace soigneusement rempli, l'inversion de l'ordre habituel des personnages dans l'Annonciation et la Purification, la position symétrique des personnages dans la Transfiguration et le Baptême²⁰, le geste parlant de la Vierge dans l'Annonciation²¹, la façon dont elle est couchée dans la Nativité²², et celle de figurer l'eau du Jourdain montant en « coupole » vers le Christ²³. La taille surhaussée accordée au Christ et à la Vierge trouve aussi des analogies dans des peintures qui suivent des traditions anciennes²⁴. Enfin c'est dans les peintures de haute époque orientale qu'on trouve des figures aux proportions variables et des nimbes très grands. Citons les miniatures de l'Évangile de Rabula²⁵, les ampoules de Monza et de Bobbio²⁶, les fresques de Baouit²⁷, les icônes du Sinaï²⁸.

On admet généralement que les croix-encolpia historiées de la catégorie à laquelle appartient la croix de Pliska sont d'origine palestinienne. Mais si ce type de croix a pu être créé en Terre Sainte, on a dû en fabriquer partout, surtout après la conquête arabe. C'est d'ailleurs à l'époque qui a suivi cette conquête, et en plein Moyen âge, qu'ont été confectionnées en grande majorité les exemples des croix auxquelles nous avons pu rapprocher la pièce de Pliska.

Les croix et Staurothèques de cette époque avaient peu de chance de sortir d'ateliers palestiniens, et remontaient plutôt à des ateliers installés à l'intérieur de l'Europe byzantine tels qu'ils étaient sous les empereurs macédoniens, et surtout à Constantinople.

D'ailleurs, deux particularités des images sur la croix de Pliska nous invitent directement à la rattacher aux orfèvres de la capitale byzantine. C'est d'abord, dans l'image de l'Ascension, la croix que porte saint André, iconographie particulière à la tradition constantinopolitaine, attestée pour le IX^e-X^e siècle (ailleurs, saint Pierre est le seul apôtre à porter cette croix)²⁹; c'est ensuite, la présence des quatre évêques, parmi les images qui décorent le revers de la croix de

Pliska : ce sont bien les trois hiérarques les plus vénérés à Constantinople, et saint Nicolas, non moins vénéré dans la capitale

19. G. de JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, 1. Paris, 1925, pl. 34, 1; 46, 2; 57; 65, 2. I, 3, pl. 190, 1 et 2. M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, II, pl. X, 67, 95; XXIV, 257, 265; III, pl. XLVI, 638, 440.

20. G. de JERPHANION, dans *Rev. Arch.* 1912, II, p. 251, fig. 6, 7. RESTLE, I. c., pl. LII, 464. MILLET, *Iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, p. 172, 219-221.

21. MILLET, I. c., p. 69 et suiv.

22. *Ibid.*, p. 101 et suiv.

23. *Ibid.*, p. 172.

24. N. MAVRODINOV, *Boianskata crkva*, Sofia, 1972, p. 72.

25. C. CECCHELLI, I. FURLANI, M. SALMI, *The Rabbula Gospel*, Lausanne, 1959, pl. 5, 6, 11, 12.

26. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte* (Monza-Bobbio), Paris, 1958.

27. Ch. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I, 1925, p. 73, fig. 22.

28. G. et M. SOTIRIOU, *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, I, Athènes, 1956, pl. XVII-XIX.

29. Deux exemples sur des œuvres « byzantines » dans le sens le plus étroit du terme. Elles pourraient être confectionnées par des artisans de Constantinople ou de Salonique (qui habituellement suivaient l'exemple de la capitale). Ces deux images de l'apôtre André portant la croix processionnelle sont presque contemporaines et probablement un peu antérieures à la croix de Pliska. C'est, d'une part, la mosaïque de la coupole de Sainte-Sophie, à Salonique, œuvre commandée par un archevêque Paul, probablement celui qui occupa la chaire de Salonique vers 890. — L'autre est une couronne votive impériale, aujourd'hui au Trésor de San Marco de Venise, et sur laquelle on voit un portrait de l'empereur Léon VI (Ch. DIEHL, H. LE TOURNEAU et H. SALADIN, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, pl. v ?). II *Tesoro di San Marco II. Il Tesoro et il Museo*, Florence, 1971, n° 92, p. 81-82, pl. LXXV. M^{me} N. Thierry me signale trois autres peintures sur les parois d'églises rupestres en Cappadoce (l'une date de 913-920 et les autres de la fin du IX^e et du X^e siècles) : N. et M. THIERRY, *Ayvali Kilise...* dans *Cahiers Archéologiques* XV, 1965, p. 97-154, surtout p. 152, fig. 7, 8. — G. de JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce* I, Paris, 1925, p. 227-229, pl. 45, 1 (Kiliclar ou Queteldjar Kilise) : N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Région de Hasan Dag, Paris, 1963, pl. 56. Cette dernière église est attribuée à la seconde moitié du IX^e siècle, tandis que Ayvali et Kiliclar sont du X^e. Toutes suivent d'une façon générale des modèles constantinopolitains. A noter que, à l'exception de la couronne de San Marco, toutes les images de saint André avec la croix processionnelle font partie des représentations de l'Ascension, c'est-à-dire de la scène qui annonce la mission des disciples de Christ après son retour au ciel. Cela s'expliquerait, selon nous, par l'intention probable des iconographes grecs qui, à la fin du IX^e et au X^e siècle, avaient eu l'idée de mettre une croix à long manche entre les mains d'André. En effet, en dehors de ce petit groupe d'images byzantines, les iconographes du Moyen âge (dans l'Antiquité il en fut autrement) réservaient cette croix à saint Pierre. Lorsque les Byzantins en dotèrent aussi saint André, ce fut sûrement pour faire pendant à l'image habituelle de Pierre et proclamer ainsi, iconographiquement, ce qu'affirmait leur doctrine politico-ecclésiastique, à savoir que pour la Nouvelle Rome, André était l'apôtre fondateur, tout comme Pierre l'a été pour l'Ancienne Rome. F. DVORNIK, *The idea of Apostolity in Byzantium and the legend of the apostle Andrew*, Cambridge, Mass., 1958, p. 231. Fort curieusement, cette iconographie particulière d'André disparaît de nouveau après le X^e siècle. Elle avait fait son apparition (Sainte-Sophie de Salonique) à l'époque de l'essor de la légende en question. Mais on s'explique mal sa

byzantine. On connaît deux pièces d'orfèvrerie byzantine du x^e et xi^e siècle, avec des images analogues. C'est une grande croix de fabrication constantinopolitaine qui offre un choix de motifs très semblable, (portraits des trois hiérarques et saint Athanase à la place de Nicolas) et une autre croix, au revers de l'une des deux célèbres icônes métalliques du Trésor de San Marco qui figurent l'archange Michel, de fabrication constantinopolitaine non moins certaine, sur laquelle réapparaissent les quatre saints évêques de la croix de Pliska³⁰.

Certes, des rapprochements de ce genre n'ont jamais valeur de preuves formelles (c'est l'origine constantinopolitaine de l'iconographie de cette croix, et non pas la croix elle-même qu'ils attestent), mais ils rendent l'attribution de la croix de Pliska à Constantinople plus que probable. Le fait qu'elle ait été découverte à Pliska, dans une couche du sol qui correspond au ix^e-x^e siècle, ne fait qu'augmenter cette vraisemblance. On était alors en Bulgarie à l'époque qui avait suivi de près la conversion au christianisme par les soins des Byzantins (865) et pendant laquelle d'autres techniques d'art furent apportées de Constantinople (p. ex. la céramique d'art) dans la capitale du royaume bulgare.

La triple croix de Pliska ne manquera pas de prendre place parmi les pièces d'orfè-

vrerie les plus remarquables du genre auquel elle appartient³¹.

Sofia.

L. DONTCHEVA.

disparition. Les ix^e et x^e siècles ont vu les empereurs byzantins favoriser la conversion des Slaves, des Bulgares puis des Russes. Ce fait est à rapprocher de la présence de saint André avec la croix sur une couronne impériale votive, où les apôtres entourent le souverain régnant Léon VI.

30. Ces deux croix ornées de portraits en buste des saints évêques sont publiées par A. GRABAR dans *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, p. 99 et suiv., fig. 2, 10, 11, 12, et dans *Tesoro di San Marco*, n° 17, p. 25-27, pl. XX. Voir aussi les fragments d'une croix en argent avec des bustes des saints, dont un seul — Nicolas — a conservé son nom, à Dumbarton Oaks, collection n° 139 : *D.O. Collection*, Harvard University, Washington, 1955, p. 57-58, avec fig. Sur p. 69.

Avant de finir, j'aimerais relever les belles palmettes en relief, qui décorent les charnières de la croix de Pliska et qui trouvent des analogies sur plusieurs croix pectorales byzantines du x^e siècle. C'est le décor des charnières de la croix en argent du Musée Bénaki d'Athènes (v. note 15) qui est le plus apparenté. Mais il convient de citer aussi les charnières de la croix en argent n° 98 de Dumbarton Oaks (la croix est postérieure, mais les charnières avec leurs ornements remontent au x^e siècle. M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and early Christian Antiquities in the D. O. Collection II*, Washington, 1965, p. 74-75, pl. LIII, et une croix émaillée n° 524, du x^e siècle, dans la Walters Art Gallery à Baltimore (*Walters Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore, 1947, p. 108, pl. LXIX).

Les palmettes, sur la croix de Pliska, sont d'un type assez précis qui était en usage à Byzance, à la fin du ix^e siècle : reliefs en marbre à Fener Isa à Istanbul, céramique architecturale, miniatures. Sur ces ornements avec exemples : A. GRABAR, *Sculpture Byzantine de Constantinople*, I, Paris, 1963, p. 100 et suiv., pl. LII, 4, LXI, 3 ; LXXII, LXXIV, c, d.

31. Je tiens à remercier bien vivement M. André Grabar, A. Bank, M^{mes} V. et L. Mavrodinava, K. Paskaleva et N. Thierry, ainsi que tous mes collègues qui ont prêté leur aimable concours à la préparation de la présente étude.

PRE-CAROLINGIAN WORK AT DEERHURST

By Edward GILBERT

S. Mary's church Deerhurst, the subject of five studies by the present writer has recently been the object of a small excavation at the ruined apse under the direction of Birmingham University. This is not yet complete. In the current year, 1973, has begun also a detailed record of the site and monument under the direction of the Society of Antiquaries (Photo 1).

S. Mary's Church lies near the east bank of the R. Severn some four miles below Tewkesbury, in an area which was Romano-British till 577, and was not probably finally conquered by the Saxons till about 628, when it became part of the Saxon kingdom of Hwicce. Excavation has proved that the site was a Roman one, but has found no Mediterranean pottery of the imported 5th and 6th century types. This however is far from proving that a British Abbey did not exist on the site. Such absence of pottery marks also the site of Glastonbury Abbey, and in any case, luxury pottery suitable for a royal Hall would not necessarily find favour at an ascetic monastery.

The suggestion was made by the writer in 1968 and 1969 that the church incorporates in its structure an original plain rectangle, which could well be pre-Saxon¹. This is now the nave which measures about

60' x 21' (18 x 6,3 m). The original rectangle, and its probable pre-Saxon date were both strongly confirmed by the excavation of 1971, as we shall see. That the church was always monastic is probable. It was certainly so by 804, when the donation of Ethelric, Earl of Hwicce, made it the richest landowner in Hwicce. Leland maintains, from records now lost, that it was a famous abbey also in Bede's time². The resemblance of the original rectangle to that at Glastonbury, and the fact that the Irish monks in pre-Carolingian times commonly used the simple rectangle for their churches, suggest that S. Mary's Church was always monastic.

The history of criticism of the church is as follows. It was originally thought to be of one date of the 10th century, by Baldwin Brown³, Knowles⁴ and Clapham⁵. In 1954⁶ the present writer showed that it must have been of at least four Saxon campaigns (see fig. 1).

The first consisted of the erection of what is now the central rectangle of the church, supposed originally to have had a small sanctuary now lost. This first campaign (Deerhurst I) was dated before 700. The second was then argued to have consisted of the additions of the main and east porticus,

1. Edward GILBERT, The First Stone Church at Deerhurst, in *The Transactions of the Bristol and Gloucester Archaeological Society*, p. 55. (This journal is henceforth referred to as *B.G.A.S.*) See also E. GILBERT, *A Guide to Deerhurst Priory Church*, 1969 edition.

2. John LELAND, *The Itinerary of John Leland*, ed. L. T. Smith 1906-1910, vol. 8, fol. 79.

3. Baldwin BROWN, *Arts in Early England*, vol. 2, Edinburgh 1925, p. 207-220.

4. W. H. KNOWLES, Deerhurst Priory Church, *Archaeologia* 77 (1927), p. 221-8.

5. A. W. CLAPHAM, *English Romanesque Architecture*, vol. I, Oxford 1930, 66, 85, 92, 95, 99, 107, 110, 114, 118, 119, 129, 137, 139, 141.

6. GILBERT, *B.G.A.S.* 1954. 'Deerhurst Priory Church Revisited', p. 73.

I poco più di quaranta pezzi scolpiti restituiti dalla chiesa di San Salvatore, i quali ben si addicono stilisticamente allo scadere del primo quarto del IX secolo e quindi alle date dell'episcopato di Claudio, rappresentano nell'ambito torinese la svolta della scultura altomedievale dai modi decorativi dell'VIII, portanti ancora valenze naturalistiche e cadenze classicheggianti, alla decorazione rigorosamente autonoma dell'*entrelacs* carolingio¹⁷ (fig. 1-11).

Nell'ampio panorama della scultura ad intreccio del IX secolo i marmi di San Salvatore, costituenti un gruppo tipologicamente e stilisticamente omogeneo, si segnalano per la geometrizzazione particolarmente rigorosa e serrata che attraverso il valore lineare dell'incisione astrae a cifra o ideogramma l'oggetto della rappresentazione scultorea. In questo senso può essere illuminante notare la coincidenza di motivi tra i pilastri di San Salvatore ornati a filo scolato di cerchi annodati ed a filo di doppi cerchi concentrici (fig. 1, 2, 3, 4) ed alcuni marmi dell'altare maggiore o contro altare di San Salvatore di Pavia, ed anche più recentemente anche le testature del tema delle croci o dell'altare della vita presente nelle gronde laterali di alcune del San Salvatore di Pavia, dove questi due oggetti della rappresentazione scultorea sono portati ad una risoluzione che ricorda la linea gronda della *carpet-page* di manoscritti insulari quali il Libro di Durrow o i Vangeli di Lindisfarne.

Possiamo senz'altro affermare che a Torino come nel suo territorio l'affermarsi del linguaggio scultoreo della prima metà del IX secolo non si dà come risultante di un

progressivo divenire dai modi del VII e dei primi tre quarti dell'VIII secolo, ma rappresenta una svolta la quale, pur utilizzando modi e temi della decorazione antecedente, ha operato rispetto alle sue fonti una precisa scelta e iconografica e stilistica che oppone alla più aperta e ricca tematica della scultura di età longobarda la soluzione univoca di una nuova figurazione avente per oggetto l'astratta geometria dell'intreccio. Né si può accettare come casuale la coincidenza fra la svolta culturale rappresentata in loco dai marmi di San Salvatore e la violenta e drastica battaglia che l'iconoclasta Claudio ha condotto, non solo distruggendo tutte le immagini e le croci trovate al suo arrivo a Torino, ma lottando fino alla morte in favore di una concezione e di una politica iconoclasta assolutamente rigorosa.

Questa lezione di ambito pactolario rende legittimo un più vasto interrogativo circa il peso che la politica iconoclasta promossa in Occidente da Carlomagno e che ha interessato tutto il IX secolo, può aver avuto nell'affermarsi con autorevolezza, al di sopra delle tradizioni delle diverse province culturali dell'impero, della particolare formula dell'intreccio geometrico o *entrelacs* carolingio nel secolo IX.

Torino

Silvana Casartelli Novelli

17. Per l'analisi dettagliata dei pezzi di San Salvatore insieme ai marmi altomedievali della diocesi torinese vedi S. CASARTELLI NOVELLI, *La diocesi di Torino. Corpus della scultura altomedievale*, VI, Spoleto 1974.

18. Per il motivo del cerchio o disco nella miniatura vedi A. GRABAR, *Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Age*, in *Arte del Primo Millennio*, cit., pp. 316-318.

PROBLEME BYZANTINISCHER KUPPEL-DARSTELLUNGEN

par O. DEMUS

Mit Recht galten Kuppelgemälde stets als die höchsten Leistungen der religiösen Monumentalmalerei von Byzanz¹. Das Interesse der Forschung hat sich daher auch schon früh in besonderem Maß der Kuppelausstattung zugewendet. Da nicht allzu viele Kuppelgemälde in den Naos byzantinischer Kirchen² im Original erhalten sind, hat man auch nach bildlichen Wiedergaben und literarischen Quellen gesucht, aus denen sich Daten über zerstörte oder veränderte Denkmäler dieser Art gewinnen lassen könnten. Mit einer kritischen Einschätzung einiger dieser bildlichen und literarischen Quellen beschäftigen sich die folgenden Zeilen.

Die Naoskuppeln byzantinischer Kirchen — und im besonderen die von Einkuppelkirchen — wurden seit früher Zeit als Abbilder des Himmels³ angesehen und waren daher die « heiligsten » Anbringungsorte für bildliche Darstellungen, in erster Linie für solche, als deren « Schauplatz » der Himmel galt. Das ideale Thema für Naoskuppeln war daher das der Himmels Herrlichkeit des Pantokrator, mit Engeln oder verklärten Propheten, aber ohne die Darstellung irdischer Visionsträger, die ihren Platz in Apsiden hatten. Es gab aber auch andere Themen für byzantinische Kuppelausstattungen, und zwar in erster Linie die Himmelfahrt Christi und die Herabkunft des Heiligen Geistes, Darstellungen, an denen der Himmel zwar wesentlichen Anteil hat, die aber auch Irdisches einschließen. Das darf in gewissem Sinn auch für die Verklärung Christi gelten, von der wir annehmen dürfen, daß sie in einer der Kuppeln der Apostelkirche in Konstantinopel dargestellt war⁴. Diese

Kuppeldarstellung der Verklärung, die man nach späteren Miniaturmalereien rekonstruieren zu können glaubte, scheint aber, ebenso wie die diskutable Füllung der Ostkuppel dieser Kirche, ein Ausnahmefall gewesen zu sein. In breiter Schicht umfaßte das Repertoire der byzantinischen Monumentalmalerei für Naos und Bema nur drei spezifische Kuppelthemen: Pantokrator, Himmelfahrt und Pfingstfest. Tatsächlich eignen sich diese Themen in geradezu idealer Weise zur Unterbringung in Kuppeln, nicht nur aus theologischen, sondern auch aus formalen Gründen: Die radiale Anordnung der Figuren dieser Themen im glockenförmigen Raum der Kuppel entspricht ihrer vorgestellten Position im Realraum. Das geht so weit, daß der Pantokrator in mittelbyzantinischen Kuppelmedaillons als durch ein « Himmelfenster » in die Kirche hinabschauend, sich hinabneigend, angesehen wird; vielleicht ist daher auch die seltsame Fingerstellung der das Buch haltenden Hand des

1. O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental Art in Byzantium*, London, 1948, mit Bibliographie; E. GIORDANI, *Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms*. In: *Jahrb. d. Ost. byz. Ges.* 1, 1951, 103 ff.; K. WESSEL, *Bildprogramm*. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 1, Stuttgart 1966, 690 ff.

2. Hier ist nur von Kuppeln in Naos und Bema die Rede, nicht von sekundären Kuppeln im Narthex oder Seitenkapellen — zur Ausstattung letzterer vgl. A. GRABAR, *La décoration des coupôles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento*. In: *Jahrb. d. Ost. byz. Ges.* 6, 1957, 111 ff.; G. BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines*. *Bibl. des Cahiers archéologiques*, 3, Paris, 1969.

3. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris, 1957, 256; IDEM, *Byzance, symbolisme cosmique et monument religieux*. In: *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, 1, Paris 1968, 71 ff.

4. A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche*, 2, Leipzig 1908, 32 ff. u. passim.

Pantokrators zu erklären. Eine weitere Bestätigung dieses realräumlichen Sehens ist der verkleinerte Maßstab des den Augen der im Kreise stehenden Apostel entschwindenden Christus der Himmelfahrt, eine Seltsamkeit, die sich nicht nur in den entsprechenden Kuppeldarstellungen (Thessalonike, etc.)⁵, sondern auch, unter ihrem Einfluß, in Ebenprojektionen dieser Szene findet.

Jedenfalls gelten die drei genannten Themen als die byzantinischen Kuppeldarstellungen par excellence, so daß die Forschung z.T. so weit ging, die Entstehung dieser Darstellungen überhaupt in der Kuppeldekoration zu suchen und Flachdarstellungen derselben als Nachbildungen von Kuppelkompositionen zu erklären. Daß diese Annahme in ihrer Ausschließlichkeit schwerwiegenden Einwänden ausgesetzt ist, hat u.a. A. Grabar betont; insbesondere stellte er fest, daß die Annahme, die Darstellungen auf palästinensischen Ampullen seien Nachbildungen von Kuppelmosaiken, nicht mehr als eine Hypothese sei und daß es beim gegenwärtigen Stand unseres Wissens nicht ratsam sei, allzu großes Gewicht darauf zu legen. Im übrigen, falls man an der Abhängigkeit einiger Ampulldarstellungen von Monumentalmalereien festhalten wolle, kämen, für die Himmelfahrt z. Bsp., eher Apsiden- als Kuppelgemälde in Betracht. Niemand wird etwa auch als Vorbild der Überführung des ungläubigen Thomas⁶ auf der Ampulle Monza 9 eine Kuppeldarstellung postulieren wollen; eher könnte man an eine Apsis denken — aber auch diese Annahme ist nicht zwingend: die Anordnung der zwei Figurenreihen in anscheinend linsenförmigem Grundriß ist durchaus nicht nur aus der Projektion eines Apsisgemäldes erklärbar, sondern ergibt sich fast zwangsläufig aus dem Kreisformat selbst, wobei die vordere Figurenreihe parallel zum unteren Kreisbogenabschluß placiert ist, während die hintere der spiegelbildlichen Anordnung folgt. Ähnlich ist auch die Gruppierung der Figuren in den Himmelfahrtsdarstellungen der Ampullen, eine Gruppierung, die sich ohne weiteres aus dem Rundformat allein ergeben haben könnte. Ebensowenig wie die Darstellungen auf den

Ampullen können die koptischer Apsiden⁷ als Nachbildungen von Kuppelgemälden angesehen werden⁸.

Bei der Postulierung und Rekonstruktion früher Kuppeldarstellungen auf Grund angeblicher Nachbildungen ist also äußerste Vorsicht geboten. Ja, es erhebt sich die Frage, ob wir überhaupt Abbilder byzantinischer Kuppeldekorationen in anderen Projektionsweisen, Formaten oder Medien besitzen. Dabei handelt es sich eigentlich um zwei Fragen. Die der generischen Abbildung von Kuppeldekorationen überhaupt und die der Nachbildung bestimmter Kuppelgemälde. Daß die erste Frage positiv zu beantworten ist, kann nicht zweifelhaft sein. Dabei können ungeschickte Versuche westlicher Künstler außer acht bleiben, wie etwa der eines Salzburger Miniaturisten⁹, der in der Darstellung des Pfingstfestes die Apostel um ein kreisförmiges Gebilde anordnete, das wie ein Roulettetisch aussieht, zweifellos aber die Horizontalprojektion einer Kuppeldarstellung sein will. Die Miniatur ist gewiß nicht nach einer byzantinischen Buchillustration kopiert, sondern ein selbständiger, äußerst naiver Versuch des Salzburger Malers, einen Projektionsmodus zu finden, mit dessen Hilfe das Raumbild der Kuppel unmittelbar auf die Fläche zu bringen wäre. Byzantinische Projektionsmodi waren viel erfolgreicher; sie waren weniger schematisch und mehr optisch orientiert. Wir sehen wieder von frühen Versuchen ab, wie denen im Rabulas Evangeliar (Berufung des Matthias, Pfingstfest), wo es sich nicht um die Projektion von Kuppeldarstellungen handelt, sondern um die Rückübersetzung der Szene in einen vorgestellten realen Schauplatz. Etwas von

5. Die Verkleinerung der Figur Christi im Zenit der Thessalonizenser Kuppel ist so seltsam, dass lange Zeit angenommen wurde, die Figur sei eine spätere Ergänzung.

6. A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1948, 25, pl. XV.

7. A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1961, 323 f.

8. Gar nichts mit Kuppeldarstellungen haben die in Kreise oder Halbkreise eingeschriebenen Szenen zu tun, die sich auf Templibalken finden oder in byzantinischen Codices des 11. und 12. Jahrhunderts zu Häupten der Evangelisten (und anderer neutest. Autoren) dargestellt sind. Hier handelt es sich einfach um Diminutivformen in kreis- oder halbkreisförmigen Rahmen.

9. G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig 1901 (Neudruck 1969), Abb. 71 (Münchener Perikopenbuch).

diesem Realitätsbezug bleibt freilich auch in jenem Bildschema des Pfingstfestes erhalten, das wohl im 9. Jahrhundert entstand und die ganze weitere Entwicklung auf diesem Gebiet beherrschte. Es ist das jenes Schema, das im Pfingstbild des Paris. Gr. 510 unseres Wissens zum erstenmal auftritt und projektive mit ansichtsmäßigen Prinzipien zu einer Darstellung vereinigt, die halb Schilderung des Geschehnisses selbst, halb Abbild einer Kuppeldekoration ist. Inwieweit diese Art der Pfingstdarstellung mit der halbkreisförmigen Anordnung um die Hohlform der Kuppelwölbung auch die Darstellung von Konzilien beeinflusst hat, ist ein schwieriges und reizvolles Problem, das aber hier nicht zur Debatte steht¹⁰. Neben diesem Darstellungsschema, das im Lauf der Entwicklung wohl jede Reminiszenz des Zusammenhanges mit Kuppeldarstellungen verlor und zur gängigen ikonographischen Formel für die Darstellung der historischen Szene, der Herabkunft des Heiligen Geistes selbst wurde, gibt es aber auch eine andere, die bisher fast allgemein als unmittelbare Wiedergabe einer Kuppeldekoration galt: die Pfingstdarstellung in der «Lunette» der im Frontispiz der Homilien des Jakobos von Kokkinobaphos (Vat. gr. 1162, Paris, gr. 1208) gegebenen kirchlichen Architekturkomposition.

Die beiden Miniaturen sind viel diskutiert worden. A. Heisenberg¹¹ deutete sie als schematische Darstellungen der justinianischen Apostelkirche in Konstantinopel, und mehrere Autoren¹², zuletzt auch R. Krautheimer und J. Lafontaine-Dosogne¹³, sind ihm darin gefolgt, entgegen den Einwänden, die A. K. Orlandos¹⁴ und A. Xyngopoulos¹⁵ geltend machten. Während Heisenberg die Darstellung für so verbindlich hielt, daß er beide szenische Darstellungen der Miniatur, nicht nur das in den Architekturverband eingefügte Pfingstfest, sondern auch die vom Mittelbogen gerahmte Himmelfahrt Christi für Wiedergaben zweier Kuppelmosaiken der Apostelkirche hielt, und während Krautheimer in der Wiedergabe der von Fenstern durchbrochenen Tambours aller fünf Kuppeln sogar den Beweis für den von ihm angenommenen späteren Umbau der Kirche sehen wollte, gab Orlandos zu beden-

ken, daß die Anordnung der Kuppeln eher auf eine mittelbyzantinische Kreuzkuppelkirche Cross-in-square deute und nicht auf einen Einkuppeligen Fronkreuzbau. Xyngopoulos ging noch weiter und sah in der Miniatur die schematische Ansicht des Altarraumes einer Kreuzkuppelkirche, wobei die Himmelfahrt nicht als Kuppelmosaik, sondern als bildliche Darstellung im Tonnengewölbe des Bema zu verstehen sei; die Pfingstdarstellung erscheine dort, wo sie etwa in Hosios Lukas anzutreffen sei, nämlich in der sekundären Kuppel über dem Bema. Das Ganze sei eine Analogie zu den Frontispizien liturgischer Rollen¹⁶ (wie Athen Nat. Bibl. Cod. 2759; Patmos, Johanneskloster Cod. 707) mit Darstellungen eines Sanktuars samt Ikonostas; gemeint sei also nicht eine bestimmte Kirche, sondern die Kirche schlechthin, pars pro toto repräsentiert durch die Darstellung des Sanktuars. Vorbild sei wahrscheinlich eine liturgische Rolle gewesen. Schließlich hat auch Chr. Walter¹⁷, ohne die Beziehung der Miniatur zur Apostelkirche unbedingt in Abrede zu stellen, davor

10. A. GRABAR, *Le schéma iconographique de la Pentecôte*. Wiederabdruck nach *Sem. Kond.* 2, 1928, 238 ff. in *L'art, op. cit.*, 1, 615 ff.; Grabar nimmt an, dass sich die beiden Bildschemata parallel entwickelt haben. Ähnlich C. WALTER, *Iconographie des Conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 214, 234 f., der den Zusammenhang durch gemeinsamen Ursprung in antiken Lehrszenen erklärt und im übrigen auf die ähnliche Lösungen nahelegenden Gemeinsamkeiten der beiden Themen verweist (Impulsion du Saint-Esprit, réunion dans une exèdre, geste de la parole, collégialité, unanimité).

11. A. HEISENBERG, *op. cit.*, 200 ff.

12. R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture. Pelican History of Art*, Harmondsworth 1965, 355 u. 78; IDEM, *A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople*. In: *Mélanges E. Tisserant*, 11, Roma 1964, 267 ff.

13. W. F. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, «Byzanz und der christliche Osten». *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin 1968, 123.

14. A. K. ORLANDOS, «Η Παντάνασσα της Μεμεβασίας». *Ἀρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, 1, 1935, 138 ff.

15. A. XYNGOPOULOS, «Η προμετωπίς τῶν καθίκων Βατικανῶν 1162 καὶ παρισίνου 1208». *Ἐπετηρίς Ἑταιρίας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 13, 1937, p. 158 ff.

16. Über liturgische Rollen im allgemeinen cf. A. GRABAR, *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures*. In: *L'art, op. cit.*, 1, 469 ff.

Professor Grabar macht mich dankenswerter Weise darauf aufmerksam dass in der von ihm publizierten liturgischen Rolle Jerusalem H. Staurou 109 zweifellos das Presbyterium einer Kirche gemeint ist. Aber auch hier handelt es sich kaum um einen bestimmten Innenraum.

17. Ch. WALTER, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*. In: *Archives de l'Orient Chrétien*, 13, 1970, 107 u. 70.

gewarnt, die Darstellung des Pfingstfestes in der « Kuppel » als treue Wiedergabe des Mosaiks der Apostelkirche anzusehen; der Künstler habe vielmehr ein Vorbild aus der Miniaturmalerei benutzt.

Die ausführlichste und, wie mir scheint, überzeugendste Behandlung der Frage hat I. Hutter geliefert¹⁸. Die Autorin weist darauf hin, daß für den Illustrator (wie auch für den Autor) keinerlei Veranlassung vorgelegen habe, die Apostelkirche auf dem Frontispiz der Predigtsammlung darzustellen: im Text findet sich auch nicht der geringste Hinweis auf das Apostoleion. Ebenso wenig aber handle es sich um die Darstellung irgendeines anderen Architekturvorbildes, überhaupt nicht um ein Abbild, auch nicht um ein solches einer bestimmten « topographischen Situation » innerhalb irgendeines Kirchenbaues, also auch nicht wie Xyngopoulos wollte, um das ideale Abbild eines Sanktuars mit der Himmelfahrt in der Bematonne und der Pfingstdarstellung in der Bemakuppel. Die Bematonne (mit Himmelfahrt) würde übrigens die Bemakuppel (mit Pfingstfest) ausschließen. Wichtig ist dabei auch der Hinweis, daß in Monumentaldarstellungen der Himmelfahrt Maria in der Regel frontal, als Orans, gegeben ist, die Profilhaltung ist in Kuppeln nie, in Gewölben nur selten zu finden¹⁹, dagegen sehr häufig in der Kleinkunst, angefangen von den Ampullen²⁰ und Randpsalterien²¹, vor allem in Werken (Miniaturen, Elfenbein, Steatitreliefs, Ikonen) des 11. und 12. Jahrhunderts. Auch die Propheten als Begleiter sind eher auf Vorbilder in der Miniaturmalerei zurückzuführen als auf solche der Monumentalkunst. Es bestünde daher kein Grund, die Himmelfahrtsdarstellung des Jakobosfrontispizes aus Kirchenprogrammen abzuleiten, sie wurzle eindeutig in der Buchmalerei.

Etwas anders verhält es sich mit der Pfingstdarstellung. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß das halbkreisförmige Bildschema letzten Endes aus der Kuppeldekoration bezogen ist; in mittelbyzantinischer Zeit war aber diese Bildformel auch in der planen Darstellung bereits weit verbreitet²². Es ist also durchaus möglich, daß der Miniaturmaler für seine Pfingstdarstellung ein Vorbild

aus der Buchmalerei benützte. « Weil aber das Flächenbild des Pfingstfestes die optische Vorstellung des Kuppelbildes beibehalten hatte, konnte es ganz selbstverständlich in den Kuppelkirchenprospekt eingefügt werden und wiederum die Funktion eines Kuppelbildes übernehmen, als solches gesehen werden. Dieser quasi-illusionistische Effekt, der Kuppel und Szene zur Einheit verbindet, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß er aus der Kombination zweier selbständiger Bildelemente hervorgegangen ist. Alle übrigen Kirchenfrontispizien zeigen an der gleichen Stelle Maria oder den Pantokrator; die Abweichung von dieser Regel setzt eine freie und bewußte Wahl voraus. ... Es bleibt unbestritten, daß im Homilienfrontispiz eine Pfingstkuppel « zu sehen » ist, der Grund dafür liegt aber nicht im Apostoleion und nicht in Gepflogenheiten der Kirchendekoration, sondern allein im Thema der Miniatur. »

Soweit die überzeugende Darstellung I. Hutters, der wir nur wenig hinzuzufügen haben. Wir glauben, daß damit der « Quellenwert » der Miniatur für die Rekonstruktion der Architektur und des Mosaikschmuckes der Apostelkirche endgültig zerstört ist.

Es wäre auch gar nicht vorstellbar, wie die Projektion des Innenraumes des Apostoleion mit seinen Mosaiken gemeint sein sollte: die Himmelfahrt war ja in der Südkuppel (rechter Kreuzarm), das Pfingstfest in der Westkuppel dargestellt: die beiden Kuppeln waren daher nie zusammen sichtbar und konnten daher auch nicht gemeinsam auf eine Fläche projiziert werden — ganz abgesehen davon, daß der Beschauer nach Westen, also zum Eingang gewendet sein mußte, um die Pfingstkuppel vor sich zu sehen.

Damit scheidet das m. W. einzige Werk aus, das man je als Wiedergabe eines

18. I. HUTTER, *Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen* (Val. gr. 1162-Paris. Gr. 1208), Philos. Diss. Wien, 1970 (ungedruckt), 24 ff. Ich referiere im folgenden aus der ausgezeichneten Arbeit, deren baldiges Erscheinen im Druck dringend zu wünschen wäre.

19. I. HUTTER zitiert Ochrid, Perachorio und Geraki.

20. A. GRABAR, *Les ampoules*, op. cit., Pl. XXVII, XXIX, XXX, L.

21. Chludov, Brit. Mus. Add. 19352, Val. Barb. Gr. 372.

22. Z. Bsp. Monreale.

bestimmten, individuellen Innenraumes einer byzantinischen Kirche angesehen hat; und damit fällt auch die Annahme, daß hier eine bestimmte Kuppeldarstellung, oder sogar deren zwei, « portraitiert » seien. Tatsächlich — und das beantwortet die zweite der oben gestellten Fragen — gibt es überhaupt keine « portraithafte » Darstellung eines bestimmten Innenraumes in der byzantinischen Kunst²³ und auch keine Wiedergabe einer bestimmten Kuppeldarstellung. Einzelne Monumentalwerke dieser Art können gewiß bestimmte Darstellungen in anderen Medien ikonographisch oder kompositionell beeinflussen; es wäre aber sehr riskant, wollte man ohne weiteres verlorene Kuppeldarstellungen aus Werken der Kleinkunst rekonstruieren — wie dies tatsächlich für die Apostelkirche in Konstantinopel versucht wurde²⁴.

Umso wichtiger für die ideelle Rekonstruktion verlorener Werke der byzantinischen Kuppeldekoration sind daher literarische Quellen — aber auch hier ist äußerste Vorsicht geboten. Im folgenden sollen einige Quellen dieser Art kritisch untersucht werden.

Als erstes, und meist diskutiertes Problem tritt uns wieder die Apostelkirche in Konstantinopel entgegen.

Wir besitzen zwei Beschreibungen des Mosaikschmuckes der Apostelkirche, eine von Konstantinos Rhodios aus dem 9.,²⁵ die andere von Nikolaos Mesarites aus dem späten 12. Jahrhundert²⁶. Beide Beschreibungen sind lückenhaft, und zwar ganz besonders in jenen Partien, welche die Mosaiken der Kuppeln des Freikreuzbaues betreffen. Völlig unproblematisch ist eigentlich nur die Dekoration einer Kuppel, der Westkuppel mit der Darstellung des Pfingstfestes. Die Darstellungen der Nord- und Südkuppel sind mit einiger Sicherheit zu erschließen, obwohl ihre Beschreibung in keiner der beiden Quellen erhalten geblieben ist. Aus dem Umstand aber, daß Mesarites die Verklärung und die Himmelfahrt in der Reihe der Wand- und Gewölbemosaiken nicht erwähnt (ohne daß sich an dieser Stelle eine Lücke im Text befände), läßt sich schließen, daß es sich hier um Kuppeldarstellungen handeln muß, deren Beschreibung (entsprechend dem Programm dieser Ekphra-

sis) vorweggenommen wurde — wobei allerdings gerade dort der Text eine Lücke aufweist. Es ist also fast mit Sicherheit anzunehmen, daß die Nordkuppel eine Darstellung der Verklärung am Berg Tabor trug — wahrscheinlich in ausführlicher Form, mit An- und Abstieg Christi und der Jünger, und die Südkuppel die Himmelfahrt zeigte, als Krönung des im südlichen Querarm untergebrachten Zyklus der Erscheinungen nach der Auferstehung. Problematisch bleibt das Programm der Ostkuppel, für die Heisenberg die Kreuzigung annahm, während A. M. Friend dafür die Anastasis vorschlug. Beide Autoren haben für ihre Rekonstruktionsversuche gewichtige Gründe vorgebracht — das Problem muß vorderhand in den Limbus der ungelösten Fragen verwiesen werden.

Das interessanteste Problem ist aber das der Mittelkuppel. Hier stehen einander zwei Meinungen gegenüber, die sich beide auf textliche Quellen stützen können, und zwar eben auf die beiden oben erwähnten Beschreibungen. Konstantinos Rhodios sagt in Vers 737ff seiner poetischen, mehr pretiösen als präzisen Ekphrasis, daß im Himmelsgewölbe der Kirche Christus in der Mitte als die Sonne, die Jungfrau als der Mond und die Apostel als die Sterne erstrahlten. Daraus schlossen die meisten Autoren, daß Christus, Maria und die Apostel gemeinsam in der Mittelkuppel dargestellt gewesen seien und daß es sich dabei aller Wahrscheinlichkeit nach um die Himmelfahrt Christi gehandelt habe. Mesarites dagegen beschreibt völlig

23. Auch die Innenraumdarstellungen in Ikonen (Reliquienniederlegung, etc.) können nicht als Portraits oder Ansichten bestimmter Kircheninterieurs gelten, wohl aber gibt es portraitmässige Darstellungen von Aussenbauten, soweit sie von bestimmten Themen (Begräbnis, Translationen) gefordert sind.

24. So etwa von A. M. Friend, der sich intensivst mit der Rekonstruktion der Mosaikausstattung der Apostelkirche beschäftigte. Das einzige, das davon zur Kenntnis der Öffentlichkeit gelangt ist, ist in einem Vortrag (Bryn Mawr 1950) enthalten, dessen Ms. sich in Dumbarton Oaks befindet.

25. Der Text bei E. LEGRAND, *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien*. In: *Revue des études grecques*, 9, 1896, 32ff.

26. A. HEISENBERG, op. cit.; kritische Neuausgabe des Textes mit englischen Übersetzung von G. DOWNEY, *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*. In: *Transactions of the American Philos. Society*, 47/6, 1957, 855 ff.

ausdrücklich im Zenith der Mittelkuppel ein Mosaikon des Pantokrators als Heiliger, von dem radiale Ornamentstreifen ausgingen; er ersah weder Maria noch die Apostel.

Diese beiden Beschreibungen scheinen auf den ersten Blick völlig inkompatibel. Man hat daher angenommen, daß das Programm der Kuppel zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert verändert wurde, indem die ältere Himmelfahrtsdarstellung durch das «modernere» Pantokratorschema ersetzt wurde. Diese Annahme würde allerdings weitgehende Folgerungen mit sich bringen: man müßte schließen, daß die Himmelfahrt von der Mittel- in die Südkuppel verlegt wurde, und das hätte die Verdrängung einer früher dort befindlichen Darstellung zur Folge gehabt. Welche Darstellung sollte aber früher dort gewesen sein? Die von Mesarites verzeichnete Reihe von Szenen nach der Auferstehung ist so lückenlos, daß eine andere Darstellung als die der Himmelfahrt in der Kuppel von vornherein undenkbar ist. Wenn aber die Himmelfahrt von vornherein in der südlichen Kuppel dargestellt war, dann kann sie nie in der Hauptkuppel dargestellt gewesen sein. Wie ist also die eine Deutung auf die Himmelfahrt nahelegende Stelle bei Konstantinos Rhodios zu verstehen? Friend hat, um den Widerspruch zu lösen, eine Rekonstruktion der Mittelkuppel vorgeschlagen, die den Pantokrator im Zenit mit Maria und den Aposteln an der Peripherie verbindet, und dabei auf Apsidenprogramme, wie das von Cefalù verwiesen, die als Übertragungen von (im Original nicht mehr existierenden) Kuppelprogrammen gedeutet werden, und tatsächlich Christus, Maria und die Apostel in einer monumentalen Komposition vereinen. Auch an Mosaiken wie die der Kuppel der Sophienkirche in Kiev wurde dabei gedacht, in der Christus Pantokrator, 4 Erzengel und die Apostel dargestellt sind; schließlich auch an die Ostkuppel von San Marco in Venedig, in der Christus, Maria und Propheten vereinigt sind. Keine dieser Parallelen ist überzeugend. Die Apsis von Cefalù (so wie auch die von Monreale oder die älterer koptischer Kapellen) ist schließlich keine Kuppel; in Kiev fehlt Maria und in San Marco sind nicht Apostel, sondern Propheten dargestellt.

Es scheint eine andere Lösung des Widerspruchs zwischen den Aussagen des Rhodios und Mesarites' überzugen und einfacher: der Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Konstantin spricht weder von einer Darstellung der Himmelfahrt noch sagt er, daß Christus, Maria und die Apostel in der Mittelkuppel prominent dargestellt waren, sondern daß diese Figuren am «himmelshöchlichen Gewölbe» der «Decke» der Kirche zu sehen waren — eine Bezeichnung, die sämtliche gewölbten Teile des Innenraumes einschließt. Konstantin scheint also in diesem Passus, der als allgemeine Einleitung zu seiner darauffolgenden Beschreibung aufzufassen ist, nicht die Mittelkuppel speziell, sondern ganz allgemein das Gewölbesystem der Kirche gemeint zu haben; das wird auch durch die Fortsetzung nahegelegt, in der ausgeführt wird, das ganze Gewölbesystem der Kirche sei von Goldmosaik bedeckt.

Die angebliche Diskrepanz zwischen den Aussagen Konstantins und Mesarites' besteht also in Wirklichkeit gar nicht, und es darf angenommen werden, daß die Mittelkuppel des Apostoleion bereits in der nach dem Bilderstreit anzunehmenden Neuausstattung den Pantokrator zeigte und nicht die Himmelfahrt. Die Tatsache, daß zwei andere «Apostelkirchen» tatsächlich die Himmelfahrt in der Hauptkuppel zeigen — nämlich San Marco und Peč — kann in keiner Weise als Gegenbeweis angesehen werden, da beide Bauten ihre Ausstattung zu einer Zeit erhielten (spätes 12. und 13. Jahrhundert), da die Mittelkuppel des Apostoleions auf alle Fälle schon eine Pantokratordarstellung enthalten haben mußte, auch wenn diese erst im Zuge einer Veränderung des ursprünglichen Programmes erfolgt wäre. Die beherrschende Stellung der Himmelfahrt in diesen beiden Kirchen hat also nichts mit dem Apostoleion zu tun, sondern muß aus anderen Voraussetzungen erklärt werden²⁷.

27. Peč könnte durch Thessalonike (Sophia, Apsis von H. Georgios) beeinflusst sein. Für San Marco ist in Rechnung zu stellen, dass die Himmelfahrt das Hauptfest der Kirche (und ganz Venedigs) war.

Die Annahme einer Himmelfahrtsdarstellung in der Mittelkuppel des Apostoleions hält also einer kritischen Betrachtung nicht stand. Ähnlich verhält es sich mit dem «Phantom» einer Kuppeldarstellung der Himmelfahrt in der Georgskirche im Mangonaviertel der Hauptstadt²⁸. Auf die Mosaikausstattung dieser Kirche bezieht sich ein kurzer Passus in Clavijos Reisebericht von 1403²⁹, in dem es heißt: «Das Innere dieser Kirche ist sehr hoch und ganz von Mosaik überzogen und darin war dargestellt, wie Jesus Christus zum Himmel auffuhr. Und der Boden der Kirche war wunderbar gearbeitet und mit Porphyryplatten bedeckt. In der Mitte des Gewölbes dieser Kirche ist ein Gott Vater in Mosaikarbeit und über der Eingangstür ist das wahre Kreuz dargestellt, welches ein Engel in Wolken den Aposteln zeigt; und auf sie kommt der Heilige Geist in Flammen herab, (alles) in wunderbarer Mosaikarbeit.»

Aus dieser Beschreibung könnte man auf eine Dreikuppelkirche schließen, mit einer Pantokratordarstellung in der Mitte (un dios padre), der Himmelfahrt in der Ostkuppel (quando ihesu Cristo subió a los cielos) und der Pfingstszene im Westen (... viene en ellos [apostolos] el spiritu Santo). Es würde sich dabei um ein Analogon zu den drei Kuppeln der Hauptachse von San Marco handeln, allerdings in geänderter Reihenfolge, immerhin aber mit den Pfingstfest im Westen. Tatsächlich aber war die Georgskirche eine Einkuppelkirche, mit dem Pantokrator im Zenit der Kuppel; die Himmelfahrt, die Clavijo an erster Stelle erwähnt, war wohl im Presbyteriumsgewölbe dargestellt, wie in zahlreichen mittel- und spätbyzantinischen Kirchen. Aus nicht mehr rekonstruierbaren Gründen (vielleicht fiel sein Blick zuerst auf sie) hat er sie an erster Stelle erwähnt. Schwieriger ist es, sich von der Pfingstdarstellung im Westteil der Kirche («en cima de la entrada de la puerta») ein Bild zu machen. Es kann nicht bezweifelt werden, daß Clavijó eine Darstellung des Pfingstwunders zu sehen glaubte: Das «Herabkommen des Heiligen Geistes in Feuergestalt» kann nur so gedeutet werden. Hat aber Clavijó die Feuerflammen wirklich gesehen, oder hat er sie nur vorausgesetzt

und daher zu sehen geglaubt? Ein Detail seiner Beschreibung läßt sich nämlich nicht mit einer Darstellung des Pfingstfestes vereinbaren, es deutet vielmehr auf ein anderes Thema, nämlich das Weltgericht, beziehungsweise die zweite Parousie. Nur hier erhält die Bemerkung Sinn, daß ein Engel den Aposteln das wahre Kreuz zeigte. Das von Engeln getragene Kreuz, die thronenden Apostel (und der zur 2. Parousie herabsteigende Christus) finden sich etwa in Güllüdere (Nordkapelle des «Taubenschlages»)³⁰; und Weltgerichtsdarstellungen mit dem von Engeln getragenen Kreuz lassen sich auch sonst in der byzantinischen Sphäre nachweisen, etwa in dem armenischen Tetraevangeliar der Walters Art Gallery (Ms W 539) von Toros Roslin aus dem Jahr 1262³¹, fol. 104r, wo das Kreuz das Erscheinen des Zeichens des Menschensohnes im Himmel darstellt; auf fol. 109v folgt dann das eigentliche Weltgericht mit Deesis, Engeln und Aposteln. Der in der Mitte zwischen den Aposteln hindurchgehende Feuerstrom könnte von Clavijó als das Feuer der Herabkunft des Heiligen Geistes gedeutet worden sein.

Dieser Versuch der Interpretation der Beschreibung Clavijos ist gewiß nur eine Hypothese, er hat aber vielleicht doch mehr Wahrscheinlichkeit für sich als die Annahme, daß sich in der Georgskirche eine Kuppeldarstellung des Pfingstfestes befand. Jedenfalls wird man mit dem Vorhandensein einer solchen im Westteil der Kirche nicht mehr ohne weiteres rechnen dürfen.

28. R. DEMANGEL et M. MAMBOURY, *Le quartier des Manganes*. Paris 1939, p. 19 ff.

29. LUIS GONZALES DE CLAVIJO, *Embajada a Tamorian*. Ed. F. Lopez-Estrada, Madrid 1943, 48; Engl. Übersetzung von G. LE STRANGE, London 1928, zit. in C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N. J., 1972, 219. Der Passus lautet im Original: El cuerpo desta iglesia era muy alto, e todo cubierto de obra de musica e en l estava figurado quando ihesu xristo subió a los cielos; e el suelo desta iglesia era maravillosamente obrado, ca era cubierto de losas de porfido... E en medio del cielo desta iglesia un dios padre de obra de musyca e en cima dela entrada dela puerta, está figurado la vera cruz, quela amuestra un angel de entre las nubes del cielo a los apóstoles e viene en ellos el spiritu Santo en figura de fuego de obra de musica muy maravillosamente obrada...

30. Y. CHRISTE, *Visions de Matthieu (Math. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*. Bibl. des Cahiers Archéologiques, X, Paris 1973, fig. 61.

31. S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore 1973, figs. 79, 80.

Wir lassen der «Zerstörung» der Pfingst-kuppel der Georgskirche in der Mangana gleich noch eine weitere folgen. Auch für die (oder eine) Kuppel der Marienkirche der Pege³² hat man eine Darstellung des Pfingstfestes angenommen. Die Annahme stützt sich auf die Erzählung eines Wunders, das sich während der Restaurierungsarbeiten an der durch das Erdbeben von 869 beschädigten Kirche ereignet haben soll³³. Hier die Stelle nach der englischen Übersetzung C. Mangos: «After the disaster (i. e. the earthquake of 869) the Christloving Emperor Basil who was then ruling the Roman state wished to pull the church down to its foundations and to rebuild it in a larger and more imposing form. He was, however, prevented from so doing by some dignitaries, and so he restored only those parts that had fallen down, namely the dome which he rebuilt starting from the upper fastenings that join together (i. e. probably the pendentives). When the ladders were set up so that the men who were going to execute the holy images in mosaic might climb to a sufficient height — it was the holy feast of the *Descent of the Ghost* that was being represented by the application of various colors and lineaments, — it happened that the scaffolding and the ladders began to collapse in the direction of the ambo, so that those painters and artists were thrown into confusion as they bewailed the danger that was upon them. As the men quite naturally were seized by lamentation... one of them sees the mother of God standing on top of the ambo and supporting the ladders. Then, little by little, she gave way to their weight so as not to allow them to collapse all of a sudden»...

Aus diesem Text³⁴ wurde von einzelnen Autoren der Schluß gezogen, daß sich die Darstellung des Pfingstfestes, an der zum Zeitpunkt des Zusammenbruches des Gerüstes gearbeitet wurde, in einer Kuppel, ja in der Hauptkuppel, befand. Dieser Schluß ist nicht unbedingt richtig. Der Text sagt nur, daß der Einsturz des Leitergerüsts, das zur Ausführung der Mosaikarbeiten diente, zu dem Zeitpunkt erfolgte, als man gerade an einem Mosaik des Pfingstfestes arbeitete. Wo sich diese Darstellung befand, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, die Wunderer-

zählung scheint aber einen gewissen Hinweis zu enthalten. Dort wird berichtet, daß, als das Gerüst und die Leitern in der Richtung auf den Ambo umzufallen begannen, einer der von Panik ergriffenen Werkleute die Mutter Gottes auf dem Ambo (vielleicht auf dem Dach des Ambo) stehen und den Fall des Gerüsts aufhalten sah. Nach dieser Angabe ist es wahrscheinlich, daß sich das Mosaik des Pfingstfestes, an dem gerade gearbeitet wurde, im Gewölbe am Eingang zum Bema befand, ähnlich wie etwa in der Panagia ton Chalkeon in Thessalonike³⁵.

Daß es sich dabei keinesfalls um die Mittelkuppel handeln kann, ergibt sich aus einem Zusatz zum Lemma eines Epigramms der Anthologia Palatina (I, 110), in dem es ausdrücklich heißt, daß sich dieses Epigramm als Inschrift in der Kuppel der Pege, und zwar in der Darstellung der Himmelfahrt Christi befand; das Epigramm (= die Inschrift) selbst bezieht sich denn auch auf die Himmelfahrt: «Da du von Erden dich erhobst zu Vaters Thron, wiesest du, Heiland, uns auf deiner Mutter Haus Als geistiger Urquell höchster Gnaden hin.»³⁶

Der Gegenstand des Mosaiks der Hauptkuppel war also nicht das Pfingstfest, sondern die Himmelfahrt Christi, die übrigens das Hauptfest der Kirche war, so wie auch in San Marco in Venedig.

Mit diesen Zeilen hofft der Verfasser, einige Irrtümer und Zweifel beseitigt zu haben. Auf der Strecke blieben je zwei Kuppeldarstellungen der Himmelfahrt und des Pfingstfestes.

Wien.

O. DEMUS.

32. S. BENAY, *Le monastère de la Source à Constantinople*. In: *Échos d'Orient*, 3, 1899/1900, 223ff. Die Kirche wurde unter Justinian I errichtet, nach einem Erdbeben 786 von Irene restauriert; ein weiteres Erdbeben 869 erforderte eine abermalige Restaurierung unter Basilios I; auf diese bezieht sich die Quelle.

33. Der Wunderbericht findet sich in der Vita Euphrasina der Jüngerin, AASS, Nov. III, 882 B., die einschlägige Stelle wiedergegeben bei C. MANGO, *op. cit.*, 201ff.

34. U. a. auch von C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia in Istanbul*. *Dumbarton Oaks Studies* 8, Washington 1962, 37, note 72.

35. K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκῶν in Thessaloniki*. *Byzantina Vindobonensia*, 2, Graz-Köln 1966.

36. *Anthologia Graeca*, Griechisch-deutsch. 2. Aufl. ed. H. Beckby, München 1957, I, 172 ff., no. I, 110. Weitere Darstellungen — Darbringung, Verklärung, Kreuzigung, Chairete — ergeben sich für das Programm der Kirche aus Epigrammen der Anthologie I, 109, 111-114, und des Manuel Philos: *Manuelis Philae Carmina* ed. E. Miller, 2, Paris 1857, no. 25, 66, 67, 73, 390, 399.

DEUX TYMPANS SCULPTÉS ARMÉNIENS DATANT DE 1321

par Sirarpie DER NERSESSIAN

Les sculptures qui font l'objet de cette étude ornent la façade du porche (*gavit'*) de l'église du Précurseur à Amaghoun-Noravank', ville du canton de Vayots-dzor de la province de Siounik', dans la partie orientale de l'Arménie, au Nord de la boucle formée par le fleuve Arax¹. Cette région avait été libérée au début du XIII^e siècle par les armées du roi géorgien Giorgi Lach'a, commandées par le général arménien Ivané Zak'arian, et cédée à deux familles féodales, les Khaghbak'ian et les Orbélian. Ces derniers établirent leur centre administratif à Eghegis et à Arp'a (Areni), et le siège épiscopal de la province de Siounik' fut transféré de Tat'ev à Amaghoun-Noravank'. Les princes et les prélats, dont plusieurs appartenaient à cette même famille des Orbélian, notamment l'historien Étienne Orbélian et ses successeurs immédiats Ivané et Tarsayitj, dotèrent ces villes de nombreuses constructions. Malgré les invasions mongoles, la seconde moitié du XIII^e siècle et le début du XIV^e furent une période particulièrement florissante, tant du point de vue artistique que du point de vue culturel.

Les principaux monuments conservés à Amaghoun-Noravank' se trouvent à l'intérieur d'une enceinte fortifiée. L'église à coupole et à plan central du Précurseur a été édifiée en 1221 par les soins du prince Liparit Orbélian et de l'évêque Sargis². Les membres de la famille Orbélian et les évêques étaient enterrés devant la porte occidentale³; en 1261 Smbat Orbélian, le fils et successeur de Liparit, y faisait construire un grand porche-église (*gavit'*)⁴. Ce porche fut restauré par la suite⁵ et la façade ornée, en 1321, des deux tympans sculptés que nous étudions (fig. 1). A la mort de Smbat, survenue en 1273, son frère Tarsayitj fit construire, à sa mémoire, une chapelle funéraire attenante à la façade Nord de l'église du Précurseur. Cette chapelle, placée sous le vocable de saint Grégoire, et terminée en 1275, devint le lieu de sépulture officielle de la famille Orbélian, mais les évêques et autres prélats continuèrent à être enterrés dans le porche de l'église du Précurseur⁶. Le dernier en date des principaux monuments est l'église sépulcrale à deux étages de la Vierge, construite en 1339 par Bourtel Orbélian à quelque

1. Je dois les photographies des figures 2 à 4 et 6 à 8 à l'obligeance de M^{me} Nicole Thierry et celles des figures 5 et 9 à M^{lle} Irina Drampian. Je les prie toutes deux d'accepter mes sincères remerciements. La figure 1 est reproduite d'après la planche XXXVI des *Materiali po arkheologii Kavkaza*, t. XIII. Moscou, 1916.

2. Date donnée par l'inscription: S. G. BARKHOUDARIAN, *Corpus inscriptionum Armenicarum*, Erévan, 1967, t. III, pp. 211-212, nos 677 et 678. L'historien Étienne Orbélian rapporte que la construction dura sept ans et fut terminée en 1223: Étienne ORBÉLIAN, *Histoire de la province Sisakan* (en arménien). Paris, 1859, II, p. 101. Pour le plan et le type de construction voir H. EGHIAZARIAN, *Amaghoun-Noravank'* (en arménien), dans *Etchmiadzine*, 1972, fasc. 1, pp. 41-44, et pour l'ensemble des monuments V. M. AROUTOUNIAN et S. A. SAFARIAN, *Pamiatniki armianskogo zodcestva*. Moscou, 1951, pp. 63-64, pl. 155-156.

3. BARKHOUDARIAN, *op. cit.*, p. 230, nos 736-741.

4. BARKHOUDARIAN, *op. cit.*, p. 218, h.-t., nos 692-694. E. ORBÉLIAN, *op. cit.*, p. 106. EGHIAZARIAN, *op. cit.*, pp. 43-44.

5. H. A. T'AMANIYAN et Ch. R. AZATIAN, *Momik architecte* (en arménien), dans *Etchmiadzine*, 1969, fasc. 3, p. 44.

6. BARKHOUDARIAN, *op. cit.*, pp. 234-239, nos 763-780 et pp. 230-233, nos 740-743, 750-752. E. ORBÉLIAN, *op. cit.*, pp. 166-167. EGHIAZARIAN, *op. cit.*, dans *Etchmiadzine*, 1972, fasc. 2, pp. 36-37.

distance au Sud-Est du premier groupe d'édifices⁷. Nous considérerons le décor des deux tympans de cette église après avoir étudié les sculptures du porche de l'église du Précurseur.

Description.

Le tympan de la fenêtre au-dessus de la porte d'entrée est inscrit à l'intérieur d'un arc légèrement en accolade (fig. 2). L'archivolte est composée de trois bandes dont le tracé ne correspond pas exactement à celui du premier arc. La première bande ne comporte pas d'ornements; la seconde est décorée de deux rangées de bâtons rompus; la troisième de pointes de diamants dont seule une partie est conservée à gauche. Le linteau a disparu. Au centre du tympan l'Ancien des Jours, figuré en buste, bénit d'un large geste; de la main gauche il tient la tête d'un homme barbu, vue de profil. Le nimbe de l'Ancien des Jours, qui dépasse à peine la tête démesurément grande par rapport au buste, n'est pas marqué d'une croix. Un ornement, composé d'un motif central et de deux volutes, est gravé sur le front de l'Ancien des Jours, au milieu de ses cheveux qui dessinent trois rangées de boucles et retombent en longues mèches de chaque côté du visage. La barbe, séparée en deux, laisse voir un oiseau debout, ailes repliées. Plus bas, la colombe au nimbe crucigère et entourée d'une auréole, vole vers la tête d'homme tenue par l'Ancien des Jours et elle lui touche les lèvres de son bec. Quelques feuilles remplissent l'espace libre entre la tête de l'Ancien des Jours et son bras droit. Le Crucifiement occupe l'angle gauche du tympan; une extrémité de la croix recouvre le bras levé de l'Ancien des Jours. Jésus, dont les pieds sont attachés par un seul clou comme dans quelques miniatures arméniennes contemporaines, a la tête rejetée en arrière et, bien que ses yeux soient fermés, il semble diriger le regard vers l'Ancien des Jours. Marie, à gauche, lève les deux mains; son nom, *Theotokos*, est gravé en hauteur à côté d'elle. Jean, à droite, est figuré à plus petite échelle, faute de place. Il porte la main droite à sa tête, légèrement inclinée; son livre, timbré d'une croix, est posé sur son bras gauche. Son nom

est gravé sur la bande inférieure du tympan. De part et d'autre de la tête de Jésus on voit, à gauche, un ange dont on a représenté que la tête et les deux ailes repliées, et, à droite, une tête plus grande, de profil. Le personnage couché au premier plan ne fait pas partie du Crucifiement car l'inscription, gravée au-dessous de lui, l'identifie comme étant le prophète Daniel. Il porte la main droite à son visage et, de la gauche, il désigne l'Ancien des Jours. Un ange, figuré seulement par une tête nimbée, vue de profil, et deux grandes ailes, occupe l'angle extrême droit du tympan. L'inscription gravée dans la zone médiane entre l'ange et l'Ancien des Jours, porte: « L'Ancien des Jours, Dieu. Par la création d'Adam fut (*sic*) renouvelé le ciel et la terre qui toujours bénissent Dieu. » Les premiers mots Ancien des Jours, Dieu, et le dernier mot Dieu sont en lettres onciales plus grandes que les autres; le tracé des lignes du reste de l'inscription est assez irrégulier.

Le tympan en plein cintre de la porte est entouré d'une bande portant une inscription et l'archivolte est ornée de deux rangées de motifs en pointes de diamants (fig. 3). Le groupe central de la Vierge trônant avec l'Enfant, en assez haut relief, se détache sur un riche fond d'entrelacs de demi-palmes et de feuilles trilobées. La Vierge est assise de face, les genoux écartés, les pieds nus joints, la main droite devant la poitrine dans l'attitude de l'Hodigetria. Son voile ne recouvre que le haut du buste, et il est orné vers l'épaule droite d'un motif en forme d'oiseau. Le manteau retombe en plis aplatis le long du bras droit et au devant de la jambe droite. Le siège est remplacé par un tapis orné d'entrelacs linéaires, bordé d'un motif de ruban plissé et muni d'une rangée de glands dans le bas. La colombe, dont la tête est brisée, est perchée sur la tête de Marie; ses ailes déployées sont tangentes avec le contour du nimbe. Jésus, vêtu d'une tunique longue, est assis sur le genou gauche de sa mère, le buste rejeté en arrière; son grand nimbe

7. BARKHOUDARIAN, *op. cit.*, pp. 239-241, n°s 781-785. EGHIAZARIAN, *op. cit.*, pp. 37-39. AROUTIOUNIAN et SAFARIAN, *op. cit.*, p. 64.

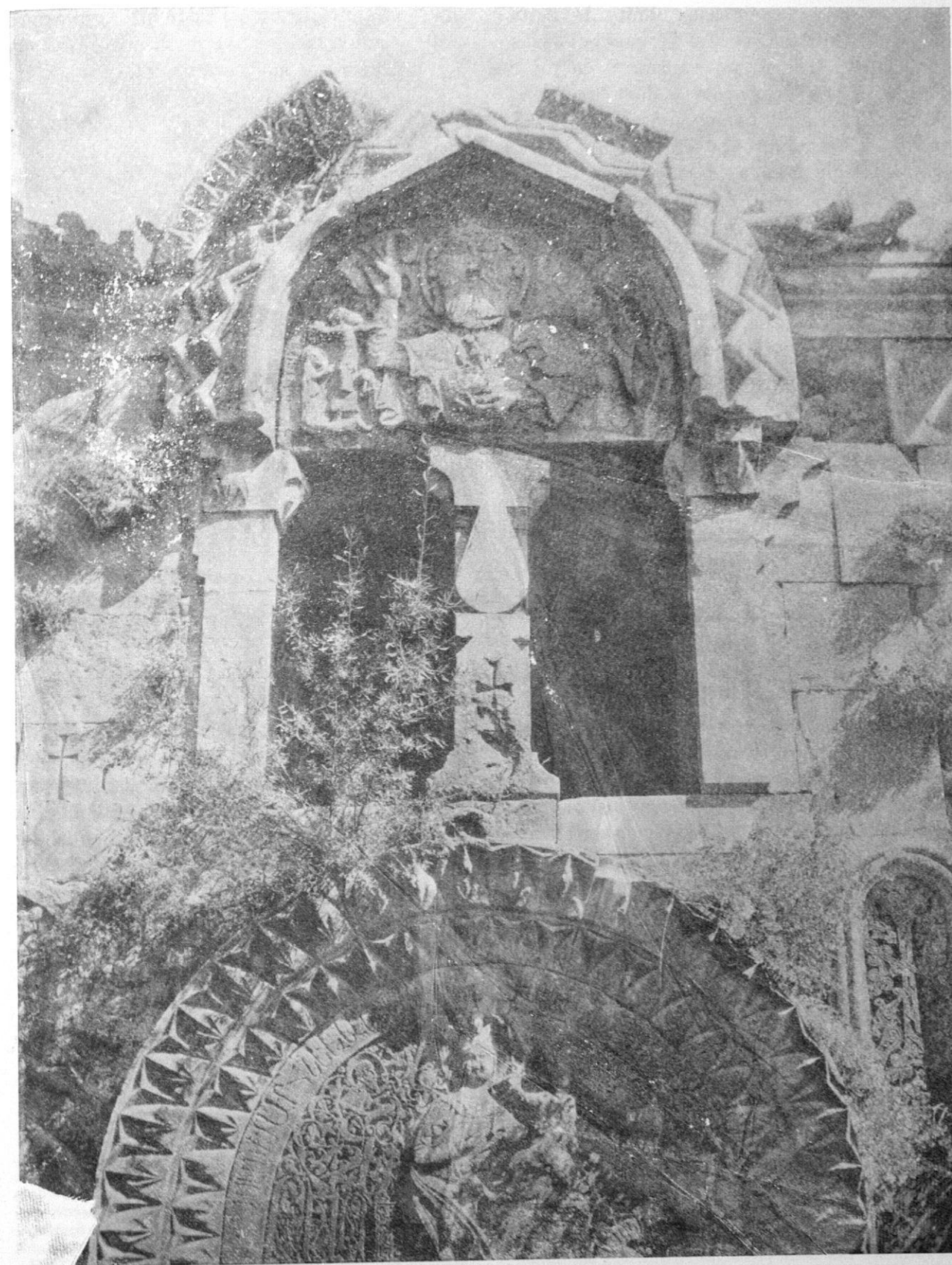


Fig. 1. — Amaghoun-Noravank'. Porche de l'Église du Précurseur.

représentent Jésus debout, tenant la tête d'Adam, couché sur le dos ; puis la droite levée il saisit la main d'Adam, debout devant lui, et semble lui adresser la parole. Un ange est présent dans les deux scènes¹⁴. Enfin, dans les Octateuques byzantins Adam, couché sur le dos dans la première scène, se redresse dans la seconde, « animé » par le rayon lumineux qui descend de la main divine¹⁵. Dans aucune de ces représentations, ni dans d'autres, le souffle divin n'est confondu avec l'esprit divin, comme il l'est à Amaghounoravank'. La distinction est particulièrement apparente à Saint-Marc où l'esprit de Dieu qui planait sur les eaux (Gen. I, 2) est figuré par la colombe auréolée¹⁶. Retenons néanmoins le fait qu'en évoquant la création d'Adam le sculpteur arménien a voulu rappeler le moment où il fut animé par le souffle divin. Ce rappel me paraît d'autant plus important que le Crucifiement, représenté à l'angle gauche du tympan, suggère qu'Adam apparaît ici, en même temps comme la « figure de celui qui devait venir » (Rom. V, 14). Adam est la figure du Christ par antithèse, car « le premier homme, Adam, a été fait âme vivante. Le dernier Adam est un esprit qui donne la vie » ; « le premier homme, issu du sol, est terrestre, le second homme, lui, vient du ciel » (I Cor. XV, 45 et 47). En outre, le Crucifiement rappelle que l'humanité, perdue par le péché d'Adam, sera sauvée grâce au sacrifice du Christ. « Car la mort étant venue par un homme, c'est par un homme aussi que vient la résurrection des morts. De même en effet que tous meurent en Adam, tous aussi revivront dans le Christ » (I Cor. XV, 21-22).

D'après l'inscription gravée dans le champ du tympan le ciel et la terre ont été renouvelés par la création d'Adam, ce qui à ma connaissance, n'est mentionné dans aucun

commentaire. Par contre ce renouvellement est lié au Crucifiement et rappelé dans de nombreux textes, entre autres une des hymnes chantées le deuxième dimanche après Pâques : « Toi qui par la mort vivante et en mourant sur terre, as de nouveau renouvelé le monde... »¹⁷.

Aux thèmes de la création d'Adam et du Crucifiement, la figure de Daniel ajoute celui d'une vision théophanique (fig. 2). L'attitude du prophète, couché et désignant Dieu, montre bien que le sculpteur a voulu évoquer sa vision nocturne, lorsque les trônes ayant été placés, l'Ancien des Jours lui apparut (Dan. VII, 9). C'est d'ailleurs à cause de l'introduction de Daniel dans cette composition que le Créateur a été exceptionnellement figuré sous les traits de l'Ancien des Jours et désigné comme tel dans l'inscription. L'ange, qui occupe l'angle droit du tympan et lève la tête vers l'Ancien des Jours, symbolise peut être les mille milliers qui le servaient et les myriades des myriades debout devant lui (Dan. VII, 10). Les commentateurs de la Bible, et à leur suite les artistes, ont associé la vision de Daniel à la Seconde Venue et au Jugement dernier. Ainsi, les scènes représentées, ou évoquées, sur ce tympan résument toute l'histoire de l'humanité : la création d'Adam ; le salut du genre humain grâce au sacrifice du « dernier Adam » ; et la fin des temps, lorsque Dieu siègera au tribunal suprême.

La sculpture d'Amaghounoravank' est une représentation unique en son genre, mais des idées analogues à celles qui y sont évoquées ont été interprétées, d'une manière différente, sur les stèles arméniennes, désignées sous le nom de « Sauveur de tous », et dont le sujet principal est le Crucifiement. Sur trois de ces stèles, datées respectivement de 1273, 1279 et 1281, la phrase « les mains

14. KLAGENFURT, Mus. Rudolfinum, cod. VI. 19. R. B. GREEN, *The Adam and Eve Cycle in the Hortus Deliciarum* dans *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.* Princeton, 1955, pp. 341-342, pl. LVI. 4-5. L'ange se trouve aussi dans les Bibles carolingiennes de Tours. K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*. Princeton, 1947, p. 140 et fig. 178.

15. D. C. HESSELMAN, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*. Leyde, 1909, pl. 3, n° 9 et pl. 4, n° 10. Th. OUSPENSKY, *L'Octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople*. Sofia, 1907, figs. 19-23.

16. BETTINI, *op. cit.*, pl. LII. Dans quelques représenta-

tions occidentales la colombe, sortant de la bouche de Dieu, descend sur la tête de Jésus qui est assis sur ses genoux ou tenu dans ses bras. On voit aussi parfois, à la place de Jésus assis, Jésus crucifié. Mais ces compositions figurant la Trinité sont sans rapport direct avec la sculpture arménienne. A. HEIMANN, *L'iconographie de la Trinité*, dans *L'art chrétien*, I, 1934, figures aux pages 50-51. H. SWARZENSKI, *The Berthold Missal*. New York, 1943, pl. XLII.

17. *Hymnaire* (en arménien). Jérusalem, 1936, p. 457. Voir aussi d'autres hymnes aux pages 360, 444, 465, 467.



Fig. 4. — Amaghounoravank'. Église du Précurseur. Tympan de la porte, détail.



Fig. 5. — Arp'a (Aréni). Église de la Vierge. Tympan de la porte.

qui créèrent le ciel tu les as étendues sur la croix » est gravée sur les bras horizontaux de la croix, et la formule arménienne du Trisagion, « Saint Dieu, saint et puissant, saint et immortel, qui as été crucifié pour nous », est gravée au bas de la croix ou dans le champ de la composition¹⁸. Sur les stèles de 1278 et 1281 on voit, en outre, au-dessus de la tête de Jésus, la main divine et la colombe nimbée accompagnées des inscriptions « la dextre du Seigneur » et « l'Esprit de Dieu ». Ainsi le Verbe incarné est désigné comme le créateur du ciel, et les deux autres personnes de la Trinité sont associées au Crucifiement¹⁹. Les différents éléments de ces compositions, et les inscriptions qui les accompagnent, sont à rapprocher des commentaires des écrivains ecclésiastiques arméniens au sujet de l'adjonction, au Trisagion, des mots « qui as été crucifié pour nous ». Par exemple, le catholico Jean d'Odzoun († 728) écrivait : « Car le Fils est saint, puissant et immortel, et c'est par la volonté du Père, et l'agrément de l'Esprit, qu'il est venu à la passion sur la croix, et c'est par lui-même que nous avons connu le Père et l'Esprit²⁰. »

En vue des sculptures de ces stèles on peut se demander si à Amaghoun-Noravank' le souffle divin, animant Adam, n'a pas été sciemment figuré sous l'aspect du Saint-Esprit afin de joindre aux représentations de Dieu le Père et du Logos incarné et crucifié celle de la troisième personne de la Trinité.

Au tympan de la porte (fig. 3-4), le thème de l'Incarnation, implicite dans toute image de la Vierge à l'Enfant, est renforcé par

l'addition de la colombe perchée sur la tête de Marie. Dans l'art arménien, tout comme dans l'art byzantin, la colombe volant vers la Vierge est parfois représentée dans la scène de l'Annonciation, mais la miniature marginale d'un évangile, illustré en 1323 dans cette même province de Siounik', offre un exemple plus proche de la composition du tympan. En regard de Matthieu I, 18 : « Marie... se trouva enceinte par le fait de l'Esprit Saint », le peintre T'oros de Taron a représenté la colombe perchée sur le nimbe de la Vierge trônant avec l'Enfant²¹. A Amaghoun-Noravank' le portrait d'Isaïe désignant la Vierge ajoute un élément de plus à l'évocation du thème de l'Incarnation. Aucune inscription ne permet d'identifier le second prophète, mais de toutes les prophéties celle de Michée se rattache le plus directement à la représentation de la Vierge à l'Enfant. « Mais toi (Bethléem) Ephrata, le moindre des clans de Juda, c'est de toi que me naîtra celui qui doit régner sur Israël ; ses origines remonteront aux temps jadis, aux jours antiques. C'est pourquoi Yahvé les abandonnera jusqu'au temps où aura enfanté celle qui doit enfanter » (V, 1-2)²².

Le début de l'inscription qui encadre le tympan : « Celui-ci est mon Dieu au nom saint et redoutable », s'inspire en partie des paroles de Marie dans le Magnificat : « Car le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses. Saint est son nom » (Luc I, 49). Il rappelle en même temps les paroles de David louant l'Éternel : « saint et redoutable est son nom » (Ps. CX, 111, 9). Quant aux mots suivants : « de l'extrémité jusqu'à

l'extrémité qui apparaît à nouveau », ils reprennent sous une forme abrégée l'indication de l'univers lorsque, à sa Seconde Parousie, le Fils de l'homme enverra ses anges pour rassembler les élus « d'un bout des cieux à l'autre » (Matt ; XXIV, 31), ou « de l'extrémité de la terre à l'extrémité du ciel » (Marc XIII, 27). En la personne de Jésus enfant il faut donc voir en même temps le Dieu tout puissant, seigneur de l'univers. L'inscription dans le champ du tympan, « conseil et non sentence », se rapporte également à Dieu. On peut rapprocher ces mots d'un passage d'Irénée dans l'*Adversus haereses*, conservé dans une version arménienne, où celui-ci dit que Dieu a fait l'homme libre, pour qu'il use de son conseil d'une façon volontaire, sans y être contraint, « la violence en effet ne se tient pas aux côtés de Dieu, mais le conseil l'assiste toujours. »²³.

Ces références à Dieu doivent être prises en considération pour expliquer la présence des deux animaux au-dessous de Jésus. Bien que l'oiseau ne ressemble pas à l'aigle et que l'homme et le bœuf aient été omis, le sculpteur a probablement voulu représenter les vivants qui, dans les visions apocalyptiques et aussi indépendamment de ce thème, entourent le Christ de majesté. La ligne courbe au-dessous de la tête du lion pourrait indiquer une partie du nimbe, plutôt qu'un pli du manteau de la Vierge (fig. 4).

Dans quelques miniatures arméniennes des XII^e-XIII^e siècles les symboles des évangélistes ont l'aspect de simples animaux, sans ailes ni nimbes, et ils ne tiennent pas le livre des évangiles²⁴. Sur le reliquaire du monastère de Khotakerats, exécuté en 1300²⁵, et au tympan de l'église de Zindjirli, daté

de 1301 (fig. 9), seules les têtes nimbées des quatre vivants émergent du trône du Christ. Mais c'est une stèle (*khatchk'ar*) de Noravank'-Amaghoun qui offre l'exemple le plus proche de notre sculpture²⁶. Au milieu de l'entablement trône la Vierge avec l'Enfant assis sur son genou gauche ; au-dessous de la Vierge et de Jésus, ornant le montant du siège qui n'est pas indiqué, on voit de part et d'autre les têtes nimbées des quatre zodia : l'ange et le bœuf à gauche ; l'aigle et le lion à droite²⁷. Cet exemple exceptionnel de la Vierge et l'Enfant, entourés des vivants, exécuté dans la même ville de Noravank' et qui d'après le style peut également être daté du XIV^e siècle, apporte un argument de poids pour l'identification de l'oiseau et du lion au tympan du porche. La présence de ces vivants, contribuant à rappeler que Jésus, enfant, dans les bras de sa mère, est en même temps le Christ de majesté de la Seconde Parousie, crée en outre un lien idéologique entre les sculptures des deux tympan.

Le programme du décor de deux églises du XIV^e siècle a certaines analogies avec celui d'Amaghoun Noravank'. A l'église de la Vierge Blanche de Zindjirli, édifiée en 1301 par Gontsa, femme de Djalal Orbélian²⁸, le Christ, trônant et bénissant, occupe le renforcement du mur au-dessus de la porte d'entrée (fig. 10). Les têtes nimbées des quatre zodia, mentionnées plus haut, sont sculptées sur les montants du siège : à gauche, l'homme et le lion ; à droite, l'aigle et le bœuf. Deux têtes d'hommes, barbus, occupent les angles inférieurs de la composition et un entrelacs floral recouvre l'espace resté libre. La Vierge à l'Enfant, adorée par deux anges, est représentée au tympan

18. Stèles de Haghabat de l'an 1278, de Dzhirgeol de l'an 1279 (transférée à Etchmiadzin) et de Dsegh de l'an 1281. G. HOVSEPIAN, *Le « Sauveur de Tous » de Hayots' Par et mémorials de même nom dans l'art arménien* (en arménien), Jérusalem, 1937, pp. 60-75, figs. 36, 37, 41. Meilleures reproductions dans *Khatchkars arméniens*, Etchmiadzin, 1973, figs. 76-79 et 85-86. La composition d'une stèle à Marts, datée de 1285, est identique à celle de Dsegh, mais il y manque l'inscription sur les bras de la croix. HOVSEPIAN, *op. cit.*, pp. 76-79, fig. 42.

19. La main divine et la colombe avaient déjà été représentées au-dessus de la Descente de Croix sur le panneau de bois sculpté dit « Le Sauveur de Tous de Hayots' Par ». HOVSEPIAN, *op. cit.*, pp. 37-38, 46-52. N. STEPANIAN et A. TCHAKMAKTCHIAN, *L'art décoratif de l'Arménie médiévale*, Editions Aurora, Leningrad, 1971, figs. 82-84.

20. Jean d'ODZOUN, *Ouvrages* (en arménien), Venise, 1833, p. 142. Voir aussi les hymnes arméniennes de la croix : A. RENOUX, *La Croix dans le rite arménien*, dans *Melito*, 1969, pp. 123-175. L'adjonction « qui as été crucifié » est celle qui avait été faite par Pierre le Boulon.

21. Erévan, *Maténadaran*, n° 6289, fol. 13 v. La miniature, peinte dans la marge extérieure, se rapporte à la péripée qui commence dans la seconde colonne. Miniature reproduite dans G. HOVSEPIAN, *Les Khaghbakian ou Prochian dans l'histoire des Arméniens* (en arménien), 2^e édition, Antikar, 1969, p. 279, fig. 216.

22. Dans quelques manuscrits chalcéens du XIII^e siècle les portraits des prophètes, tenant des rouleaux sur lesquels sont écrits leurs prophéties messianiques, ont été représentés dans les tables des canons. Le portrait de Michée avec le début de la prophétie (V, 1) se voit au fol. 7 v. de l'évangile du Patriarche arménien de Jérusalem, n° 251, illustré en 1300 par T'oros Roslin.

23. IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre IV (2). Édition critique d'après les versions arménienne et latine. Sous la direction de A. Rousseau, avec la collaboration de B. Hemmerdinger, L. Doutreleau et Ch. Mercier (Sources chrétiennes, n° 100), Paris, 1965, p. 921.

24. S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, 2 vols. Dublin, 1958, pp. 20-21, pl. 4b (Cod. n° 556). G. HOVSEPIAN, *Un évangile manuscrit* (en arménien), dans *Matériaux et études pour l'histoire et la culture arméniennes*, New York, 1943, pp. 45-59, figs. 5-7, 9, 11. Dans l'évangile n° 36 de la Nouvelle Djoulfa, daté de 1236, les quatre zodia nimbés, mais sans ailes ni livres, sont figurés assis au-dessous des pieds du trône : H. KURDIAN, *Le miniaturiste Ignatios* (en arménien), dans *Anahit*, 1939, fasc. 3, p. 44, fig. 26.

25. N. STÉPANIAN et A. TCHAKMAKTCHIAN, *op. cit.*, figs. 149-150.

26. *Khatchkars arméniens*, fig. 100.

27. Dans la Bible n° 206 du *Maténadaran*, à Erévan, illustrée en 1318 au monastère de Gladzor, en Siounik', un bœuf ailé, sans nimbe, mais tenant un livre, est figuré au-dessous de la Vierge trônant avec l'Enfant, dans la tête de chapitre de l'évangile de Luc. Mais il y a là une rencontre fortuite, car le lion et l'aigle sont peints dans les têtes de chapitres de Marc et de Jean sans qu'on y ait représenté la Vierge.

28. S. G. BARKHOUDARIAN, *Matres architectes et sculpteurs arméniens du Moyen Âge* (en arménien), Erévan, 1963, pp. 102 et 146-147. G. HOVSEPIAN, *Khaghbakian ou Prochian*, pp. 442-446.

de la porte, recouvert également d'un entrelacs floral. Marie est exceptionnellement figurée assise par terre, jambes pliées à l'oriental; Jésus, assis de face sur le genou gauche de sa mère, bénit de la main droite. L'inscription du cadre donne le nom du sculpteur Sargis.

Le second exemple est celui de l'église sépulcrale de la Vierge, à Amaghoun-Noravank', édifiée en 1339 par Bourt'el Orbélian²⁹. Au tympan de la porte du second étage, le Christ bénissant et tenant le livre est représenté en buste entre les apôtres Pierre et Paul debout, tenant chacun un rouleau (fig. 6). Les inscriptions qui les identifient permettent de supposer que les têtes sculptées à Zindjirli représentent également les deux apôtres. Au tympan de la porte du premier étage, la Vierge à l'Enfant est adorée par les archanges : Gabriel à gauche; Michel à droite (fig. 7). Marie est assise de face sur un trône à dossier, la main droite posée sur l'épaule de Jésus. Le fond des deux tympan, où les figures sont en assez haut relief, n'est pas orné, mais par contre un riche décor de motifs floraux et géométriques encadre la porte de l'étage supérieur. Des oiseaux sont logés dans les écoinçons, tandis qu'à l'étage inférieur on voit deux sirènes au-dessus de l'archivolte ornée.

Compte tenu des différences dans le détail, nous retrouvons dans ces deux églises un programme analogue à celui du décor absidal des chapelles coptes et autres églises des VI^e-VII^e siècles. Le Christ trônant de Zindjirli, entouré des quatre zodia est une version simplifiée de la vision théophanique qui occupe la conque des absides de plusieurs chapelles à Baouit et à Saqqara³⁰. Le Christ en buste de l'église de la Vierge à Amaghoun-Noravank' est aussi apparenté à des exemples

anciens, tels les peintures de la cellule n° 1727 du monastère de Apa Jérémie à Saqqara ou les mosaïques de la chapelle de Saint-Venance au Latran³¹. A la place des formules iconographiques complexes de la zone inférieure des absides des chapelles coptes, où la Vierge orante, trônant avec l'Enfant, ou l'allaitant, est entourée par les anges et des saints, le thème de l'Incarnation est évoqué dans ces deux églises arméniennes par l'image plus simple de la Vierge à l'Enfant adorée par les anges. Il ne s'agit évidemment pas de rechercher un lien direct entre les œuvres des VI^e-VII^e siècles et ces sculptures du XIV^e siècle, mais de signaler les analogies du programme iconographique.

Les visions théophaniques de l'Ancien Testament décoraient les absides des églises arméniennes du VII^e siècle³². Dans aucun des exemples conservés on ne voit la Vierge dans la zone inférieure, mais le thème de la théophanie de l'Incarnation du Logos n'était pas inconnu des artistes de cette époque. Les rois mages adorant l'Enfant que la Vierge leur présente dans un médaillon oval, comme dans certaines peintures de Baouit et de Saqqara, sont représentés sur l'un des feuillets reliés à la fin de l'Évangile d'Étchmiadzin³³. Les deux thèmes sont confrontés sur les plaques d'ivoire de ce même manuscrit³⁴ : le Christ trônant entre deux apôtres est entouré de scènes de miracles, manifestations de sa puissance; tandis qu'autour de la Vierge à l'Enfant, adorée par deux anges, on a figuré des scènes de l'enfance de Jésus, « premiers signes de la présence de Dieu sur terre »³⁵.

Aux siècles suivants ces mêmes idées, ou des idées analogues, ont été exprimées de diverses manières par les artistes arméniens. Dans ce même évangile d'Étchmiadzin

29. BARKHOUDARIAN, *Corpus inscriptionum*, III, pp. 239-241, nos 781-785.

30. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Paris, 1946, t. II, pp. 207-234. Cf. ILM, *Die Programme der Christlichen Apismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1960, pp. 95-108 et 198-209. A. GRABAR, *Christian Iconography*. Princeton, 1968, pp. 132-135.

31. J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara (1908-1910). The monastery of Apa Jeremias*. Le Caire, 1912, pl. XXIV. A. Grabar, *op. cit.*, fig. 322.

32. S. DER NERSESSIAN, *La peinture arménienne au*

VII^e siècle et les miniatures de l'Évangile d'Étchmiadzin, dans *Actes du XII^e Congrès des Études byzantines*. Beograd, 1964, t. I, p. 73. Dans *id.*, *Études byzantines et arméniennes*, pp. 525-532. L. A. DOURNOVO, *armenijskoï zhivopisi*, Erévan, 1957.

33. S. DER NERSESSIAN, *op. cit.*, dans *grès...* fig. 3, et dans *Études byzantines et arméniennes*, fig. 272. A. GRABAR, *Martyrium*, pl. LIV, 1, *op. cit.*, pl. XXV.

34. L. A. DOURNOVO et R. G. DRAMPIAN, *Miniatures arméniennes*, Erévan, 1967, figs. 76-77.

35. A. GRABAR, *Martyrium*, p. 247.



Fig. 6. — Amaghoun-Noravank'. Église de la Vierge. Tympan du second étage.



Fig. 7. — Amaghoun-Noravank'. Église de la Vierge. Tympan du premier étage.

(*Malénadaran*, n° 2374), l'illustration contemporaine avec la copie du texte en 989 débute avec l'image du Christ trônant entre deux saints, probablement les apôtres Pierre et Paul. A la suite des portraits des évangélistes on voit sur deux pages qui se font face, la Vierge orante avec l'Enfant assis sur ses genoux, image de l'Incarnation, et le Sacrifice d'Abraham, représentation typologique de la Passion ou de la Rédemption³⁶. Au début d'un évangile daté de 1303 le Christ trônant est entouré des *zodia*, tandis que l'image de la Vierge à l'Enfant fait face à une miniature figurant un temple³⁷. Le Christ trônant, de nouveau entouré des *zodia*, et la Vierge et l'Enfant adorés par deux anges sont peints sur deux pages opposées à la fin d'un évangile illustré en 1307 dans la province de Siounik³⁸. Les sculptures de Zindjirli et de l'église de la Vierge à Amaghounoravank' reprennent en les modifiant légèrement, les compositions qui avaient cours au *xiv^e* siècle. Au porche de l'église du Précurseur les thèmes ont été amplifiés et interprétés d'une manière toute nouvelle.

Ayant à traiter un sujet complexe au tympan supérieur, le sculpteur n'a pas réussi à intégrer les différents éléments dans une composition bien équilibrée (fig. 2). La disproportion de la figure centrale par rapport aux autres est sans doute voulue, afin de la mettre en évidence, mais il y a déséquilibre entre les deux parties latérales, déséquilibre qui n'est guère compensé par l'insertion de l'inscription dans la moitié droite. Le Crucifiement, à l'étroit dans l'angle gauche, débordé légèrement sur le bras de l'Ancien des Jours et ce bras levé a laissé peu de place à la figure de l'évangéliste Jean. Les têtes de Jésus et de la Vierge sont trop grandes. Le prophète couché au premier plan se confond avec le Crucifiement, rappro-

chant ainsi deux thèmes indépendants l'un de l'autre.

Ces faiblesses n'apparaissent guère dans la disposition harmonieuse du tympan de la porte (fig. 3-4). Le style lui-même de ces deux sculptures est sensiblement différent et nous hésitons à les considérer comme l'œuvre du même artiste. L'ensemble du décor du porche a généralement été attribué au maître Momik, l'artiste attitré des Orbélian pendant cette période, et qui était à la fois architecte et peintre³⁹. Cette attribution peut être retenue pour la sculpture du tympan de la porte. Le nom de Momik apparaît dans les inscriptions de trois monuments : sur une stèle érigée en 1308 par T'amtā Khat'oun à la mémoire de son mari Tarsayitj Orbélian⁴⁰ (fig. 8) ; au tympan de l'église de la Vierge à Arp'a (Aréni), près de Amaghounoravank', édifiée en 1321 par l'évêque Ivané Orbélian⁴¹ (fig. 5) ; et sur une stèle, ornée d'une croix, commandée par le même évêque pour le salut de l'âme de son prédécesseur, l'historien Étienne Orbélian⁴².

La stèle de 1308 est un excellent exemple de la sculpture « à jour », exécutée avec maîtrise par les artistes arméniens, et où les motifs floraux et géométriques se détachent en clair sur le fond d'ombre (fig. 8). Le Christ trônant et bénissant occupe le centre de l'entablement, au-dessous d'un arc polylobé ; les mots « Je suis la lumière » sont gravés sur son livre. Deux hommes nimbés, vêtus de la pénule comme le sont parfois les prophètes, sont debout à ses côtés, sous des demi-arcs, les mains levées dans l'attitude de l'intercession. Les visages sont endommagés mais le style des draperies est très proche de celui des vêtements de la Vierge au tympan d'Amaghounoravank'. Mais c'est surtout la confrontation du tympan d'Arp'a

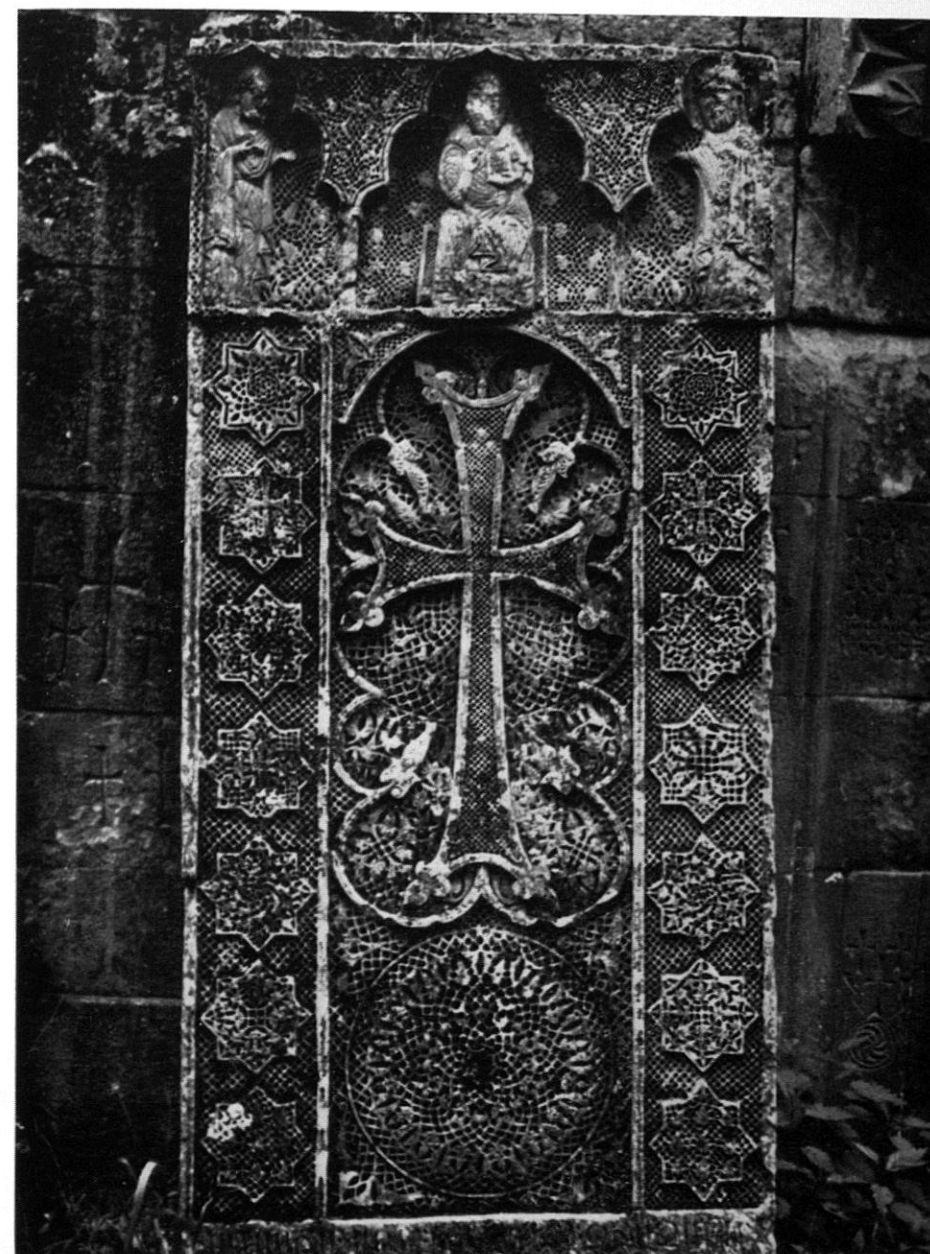


Fig. 8. — Stèle de l'an 1308.



Fig. 9. — Zindjirli. Église de la Vierge. Façade occidentale.

36. S. DER NERSESSIAN, *The Date of the Initial Miniatures of the Elchmiadzin Gospel*, dans *The Art Bulletin*, XV (1933) p. 352, fig. 24-26, 29. Réimprimé dans *Études byzantines et arméniennes*, p. 551, figs. 301-303, 306.

37. Erévan, *Malénadaran*, n° 4052. T. IZMAILOVA, *Le manuscrit enluminé d'Ani de 1298*, dans *Revue des Études arméniennes*, N. S., VIII (1971), p. 297, figs. 7-9, miniatures de l'évangile du *Malénadaran* n° 4052 daté de 1303.

38. Venise-San Lazzaro, n° 1917. S. DER NERSESSIAN, *Manuscrits illustrés des *XII^e*, *XIII^e* et *XIV^e* siècles de*

la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1937, pp. 131-134, figs. 118-119.

39. BARKHOUDARIAN, *Maîtres architectes*, pp. 78-86.

40. BARKHOUDARIAN, *Corpus inscriptionum*, III, p. 243, n° 794.

41. *Ibid.*, p. 29, n° 61.

42. *Ibid.*, p. 228, n° 728. Seule la première lettre de la date, correspondant à l'an 1300 est lisible, mais la stèle doit être postérieure de peu à la mort d'Étienne Orbélian, survenue en 1304.

(Aréni) avec celui d'Amaghôu qui confirme l'attribution de ce dernier au maître Momik (fig. 5 et 4). Au centre du tympan d'Arp'a, dont le fond est tapissé d'un riche entrelacs floral, la Vierge est assise dans la même attitude que celle d'Amaghôu, les genoux légèrement plus écartés, la main droite ramenée devant la poitrine, et entourant du bras gauche le Christ bénissant assis sur son genou gauche. Les plis de la robe de Marie et de son manteau sont indiqués d'une manière analogue dans les deux tympan, et un tapis orné de motifs identiques recouvre le siège sans profondeur. A l'intérieur de l'église, les symboles des quatre évangélistes, nimbés, tenant le livre, et les ailes largement déployées, ornent les pendentifs de la coupole (détruite)⁴³. Ici aussi, le style des draperies de l'ange, le modelé du visage apparentent ces sculptures à celles du tympan de la porte d'Amaghôu. Par contre, cette proche parenté stylistique n'apparaît guère lorsque l'on confronte les œuvres signées par Momik avec le décor du tympan de la fenêtre d'Amaghôu.

Ni les inscriptions ni les écrits historiques n'ont conservé le nom de celui qui a fait restaurer le porche de l'église du Précurseur, mais il paraît fort probable que ce travail fut entrepris par les soins d'Ivané Orbélian, dont le siège épiscopal était à Amaghôu Noravank'. Du fait même de ses origines, il devait être très attaché à cet édifice, qui fut pendant longtemps le lieu de sépulture officiel des Orbélian. Lui-même y fut enterré

en 1321, ainsi qu'en témoigne sa pierre tombale⁴⁴. Ivané Orbélian était un homme d'une grande érudition et c'est peut-être lui qui a conçu le programme savant et original des deux tympan.

..

Cet article était à l'impression lorsque j'ai eu connaissance de l'étude de S. A. Avagian, *L'inscription du tympan du gravil' de Noravank'* (en arménien) publiée dans LRATER 1975, n° 8, pp. 106-113. L'auteur propose une nouvelle lecture : les deux lettres qui, d'après Barkhoudarian, donnaient la date de 771 (1321), feraient partie la première du dernier mot gravé autour du tympan, la seconde du premier mot de la bande inférieure. Cette lecture est plus satisfaisante à plusieurs égards, mais la conclusion de l'auteur de l'article, à savoir que la sculpture est contemporaine de la construction du porche en 1261, me paraît peu convaincante. Je maintiens donc la date du xiv^e siècle et l'attribution au sculpteur Momik en vue de la parenté stylistique avec ses œuvres datées, en particulier avec le décor du tympan d'Arp'a (Aréni) de l'an 1321.

Paris.

Sirarpie DER NERSESSIAN.

43. STEPANIAN et TCHAKMAKDJIAN, *op. cit.*, figs. 93-99.
44. BARKHOUDARIAN, *Corpus inscriptionum*, III, p. 232, n° 750.

LA PLACE DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE MIROSLAV AU SEIN DE L'ART MÉDIÉVAL SERBE

par J. MAXIMOVIC

Voici près de cent ans que l'attention des savants est attirée par les peintures qui décorent l'Évangélaire de Miroslav. Ce manuscrit date de la seconde moitié du XII^e siècle. Ce codex de luxe est le manuscrit serbe le plus ancien connu qui présente des enluminures.

Dès 1884, des érudits russes, V. Stasov et F. Buslaev, et un peu plus tard (en 1889) N. Kondakov, ont observé la beauté exceptionnelle et l'originalité des initiales peintes de ce manuscrit, en les considérant dans le cadre de l'enluminure balkanique et slave¹. Tandis que Lj. Stojanović en publia, en 1897, une édition complète en phototypie, et permit ainsi à chacun d'en étudier en profondeur les miniatures.

A partir de cette date et jusqu'à nos jours, de nombreux historiens de l'art, Yougoslaves et étrangers, se sont penchés sur les problèmes que posent l'iconographie et le style des peintures de l'Évangélaire de Miroslav, mais ils sont loin d'avoir épuisé la matière², d'autant plus que des recherches philologiques, paléographiques, littéraires et historiques relatives à ce codex ont retardé les études sur l'art de ses enluminures, de sorte qu'on ne dispose toujours pas d'une monographie qui leur serait entièrement consacrée et qu'elles mériteraient amplement. Car il s'agit d'une œuvre dont la portée dépasse largement le cadre national serbe et qui, par son originalité, avait frappé plus d'un historien de l'art médiéval. Ce qui s'explique cependant parce que l'art de l'Évangélaire de Miroslav, très complexe, réunit des éléments de provenance différentes.

Pour être compris, il a donc besoin d'être replacé dans le contexte historico-artistique auquel il avait appartenu lors de sa création. C'est là l'objet de l'essai qui va suivre.

L'Évangélaire de Miroslav a été écrit pour le frère du fondateur de l'État serbe médiéval uni, Étienne Nemannia. Il s'agit bien

1. V. STASOV, *Slavianskij i vostočnyj ornament, etc.*, St.-Petersbourg, 1884. F. BUSLAEV, C.r. du livre de Stasov, dans *Jurnal ministerstva Nar. Prosv.* CCXXXIII, 5, 1884, p. 54 à 104. N. P. KONDAKOFF, *Miroslavovo Jevandjelje, Évangélaire ancien serbe du prince Miroslav*, Édition de Sa Majesté Alexandre I^{er}, roi de Serbie (Grossfolioband, X u. 229 Seiten, Phototypisch und typograph. gedruckt in Wien 1897), v. aussi *Archiv für slavische Philologie* XXI, 1899, 302-308.

2. Lj. STOJANOVIĆ, *Miroslavljevo jevandjelje*, Beč 1897; A. GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928. Dj. MANO-ZISI, *Koptiska umetnost i mi*, dans *Umetnički pregled* 6-7, 1940; L. MIRKOVIĆ, *Miroslavljevo jevandjelje, Posebna izdanja SAN CLVI*, Arheološki institut 1, Beograd 1950; S. RADOJČIĆ, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950; Id., *Elemente der westlichen Kunst des frühen Mittelalters in dem ältesten serbischen Miniaturen*, dans *Actes du XVII^e Congrès international d'histoire de l'art*, La Haye 1955; Id., *Studije o umetnosti XIII veka, Srpske minijature XIII veka*, dans *Glas SAN CCXXXIV*, Odeljenje društvenih nauka knj. 7, 1959; J. KOVAČEVIĆ, *Beleške za proučavanje Miroslavljevog jevandjelja i materijalne kulture XI-XII veka*, dans *Istoriski časopis* 1-2, 1948, Beograd 1949, 3-18; Id., J. KOVAČEVIĆ, *Oko Miroslavljevog jevandjelja*, dans *Istoriski časopis* II, 1949-1950, Beograd 1951, 90-101; Dj. STRIČEVIĆ, *Majstori minijatura Miroslavljevog jevandjelja*, dans *Zbornik radova Vizantološkog instituta SAN* 1, 1952, 181-200; V. MOŠIN, *Ornament južnoslovenskih rukopisa XI-XIII veka*, dans *Radovi naučnog društva N. R. Bosne i Hercegovine*, knj. VII, Odeljenje istoriko-filoloških nauka, knj. 3, Sarajevo 1957, 5-75; J. MAXIMOVIC, *Studije o Miroslavljevom jevandjelju*, I. O zapadnjačkom karakteru minijatura, dans *Zbornik Narodnog muzeja* IV, Beograd 1964, 201-217; Id., *Studije o Miroslavljevom jevandjelju*, II. 1. Žvan Balista, 2. Marija Magdalena, dans *Zbornik za likovne umetnosti* 6, Novi Sad 1970, 3-11; Id., *Studije o Miroslavljevom jevandjelju*, III. Likovi jevandjelista u Miroslavljevom jevandjelju, dans *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske* 8, Novi Sad 1972, 41-50; Id., IV. Vizantijski elementi u inicijalima Miroslavljevog jevandjelja, dans *Zbornik Narodnog muzeja* VI (sous presse).



Fig. 1. — Évangélaire de Miroslav, fol. 1, Belgrade, Musée National (Photo Tasić).

du plus ancien des manuscrits serbes illustrés connus, mais le style constitué de ces peintures nous force d'admettre que cette œuvre avait été précédée d'autres, disparues. Il est probable que le prototype de ce codex était un manuscrit en caractères glagolitiques copié dans un atelier de la côte dalmate et qu'il y avait subi les influences occidentales qui y régnaient. C'est du moins ce que soutiennent les auteurs de certaines études de la langue et de l'orthographe de l'Évangélaire de Miroslav. Tandis que l'analyse des initiales a permis de constater que leurs modèles devaient s'approcher des lettres issues des *scriptoria* de l'Italie Centrale du côté desquels, d'ailleurs, étaient tournés les ateliers bénédictins du littoral adriatique yougoslave. Ces peintures comprennent aussi des motifs et des éléments du style byzantin plus ou moins altérés. C'est ainsi que les enluminures de l'Évangélaire de Miroslav reflètent toutes les particularités qui caractérisent l'art serbe de la seconde moitié du

xii^e siècle, dans son ensemble, et assimilent les divers éléments qui le composaient.

Tandis que nous ignorons les antécédents immédiats de l'art de l'Évangélaire de Miroslav, nous connaissons des manuscrits enluminés qui le suivent d'assez près. C'est le cas des miniatures de l'Évangélaire de Prizren, qui autrefois, semblaient isolées, mais dont on sait maintenant qu'elles s'apparentent à des miniatures de l'Italie du Sud. C'est le cas aussi de certains manuscrits serbes enluminés du monastère de Hilandar, au Mont-Athos, qui se laissent rapprocher d'initiales romanes³, quoiqu'elles soient plus rudimentaires et d'un type différent que les

3. A. GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 57-91; Id., *Les deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe*, dans *L'art byzantin chez les Slaves II*, 1930, 264-276; Id., *Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits slaves balkaniques*, dans *Revue des études slaves*, t. XXVII (1941-1951), Paris 1950, 124-135; S. RADOJČIĆ, *Umetnički spomenici manastira Hilandara*, dans *Zbornik radova Vizantološkog instituta* 3, Beograd 1955, 165.

initiales de l'Évangélaire de Miroslav. Mais ce sont les peintures dans les manuscrits du xiv^e et xv^e siècle, provenant de Bosnie et de Herzégovine qui attestent la survivance des traditions de l'Évangélaire de Miroslav. Malgré la perte de bien des manuscrits bosniaques, on est en mesure de suivre cette tradition jusqu'à ses versions décadentes.

Sans entrer dans le détail de ces observations, nous croyons pouvoir dire que, appliquée aux enluminures, la tradition d'art à laquelle se rattache l'Évangélaire de Miroslav avait connu une extension considérable. En effet, quelques-uns de ses traits caractéristiques ne sont que des adaptations à l'échelle et aux fonctions des enluminures de l'art de l'école de la Rascie, dont Studenica, avec son architecture, ses peintures murales et ses sculptures architecturales, est le représentant le plus ancien. Studenica appartient à l'époque de la naissance d'une culture nationale serbe qui, en dehors de l'art, s'exprime alors, et très heureusement par la rédaction des biographies des premiers souverains de la dynastie des Némánides. Cette coïncidence n'est pas due au hasard ni à l'apport international de motifs et d'éléments de styles isolés. Ses causes véritables sont bien plus profondes.

Les initiales de l'Évangélaire de Miroslav (fig. 1, 3, 5, 9-11) ont des traits communs avec la sculpture pré-romane et proto-romane de la côte orientale de l'Adriatique. C'est ainsi, par exemple, que la figure de Marie-Madeleine (f. 175 v) est presque identique à celle de la Vierge Orante sur le relief du ciborium de Biskupiyé (aujourd'hui au Musée des antiquités croates à Split); la vignette avec entrelacs à trois rainures (fig. 7) ressemble à une arcade d'un ciborium pré-roman de Kotor mais aussi à certains bas-reliefs semblables, ornés d'entrelacs, à trois rainures que l'on trouve à Dubrovnik, Koločep et en d'autres villes (fig. 8), et surtout à Zadar. On enregistre à Trogir des analogies avec les initiales des manuscrits enluminés, telles que des griffons dont la longue queue s'enroule autour du fût d'une colonne. Une initiale semblable se retrouve dans les manuscrits de Toscane, plus particulièrement de Lucques datant du xii^e siècle⁴.



Fig. 2. — Studenica, Église de la Vierge, fin du xii^e siècle, portail occidental, apôtre.

Les manuscrits enluminés du xii^e siècle, issus des scriptoria de Dalmatie n'ont pas été conservés en grand nombre, mais on a toute raison de croire qu'il dût y en avoir bien davantage et que cette décoration des manuscrits avait été en grande faveur. Certaines réminiscences carolingiennes, qui apparaissent dans les manuscrits du type de l'Évangélaire de Miroslav, sont bien plus visibles dans un autre groupe de manuscrits dont le représentant le plus typique est l'Évangélaire de Večenega, un peu plus

4. J. MAKSIMOVIĆ, *Studije o Miroslavljevom jevandjelju*, II, 1. Žvan Batista, 2. Marija Magdalena, dans *Zbornik za likovne umetnosti* 6, Novi Sad 1970, 3-11; Id., *Srpska srednjovekovna skulptura* Beograd 1971; Dj. STRIČEVIĆ, *Majstori minijatura Miroslavljevog jevandjelja*, dans *Zbornik radova Vizantološkog instituta SAN I*, 1952, fig. 3; E. B. GARRISON, *A Lucchese Passionary of about 1125 (Lucca, Biblioteca Capitolare, Cod. C)*, dans *Studies in the history of medieval italian painting*, vol. 1, 3, 1954, 115-125.



Fig. 3. — Évangélaire de Miroslav, fol. 73 v.



Fig. 4. — Studenica, portail occidental, détail.



Fig. 5. — Évangélaire de Miroslav, fol. 51 r.



Fig. 6. — Studenica, portail occidental, détail.

ancien, issu d'un scriptorium de Zadar, et qui appartient actuellement à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford⁵.

Les relations entre les initiales de l'Évangélaire de Miroslav et les sculptures en marbre des façades de Studenica sont multiples et significatives (fig. 2, 4, 6). Il y a de nombreuses similitudes de motifs : centaures avec des arcs et des flèches, paons, lièvres, basiliques et griffons, motifs floraux et rinceaux bourgeonnants, garçonnet jouant dans les entrelacs des rinceaux. En plus de ces similitudes formelles, ils ont aussi un dynamisme et une harmonie de mouvements qui leur sont communs et qui dominent dans le rythme général. Par contre, il y a

aussi des compositions statiques, hiératiques, frontales, comme, par exemple, la sculpture en marbre du tympan du portail occidental représentant la Vierge sur son trône tenant l'Enfant sur ses genoux et flanquée de deux archanges, ou comme les figures des apôtres sur les chambranles du portail (fig. 2), et sur les pages de l'Évangélaire, le frontispice avec le portrait des trois Évangélistes sous des arcades (fig. 1), et certaines figures des initiales. Les apôtres du portail et les évangélistes du manuscrit n'ont pas seulement les

5. H. FOLNESICS, *Die illuminierten Handschriften in Dalmatien*, Leipzig 1917; *Večenegin evandjelistar*. V. NOVAK, *Notae paleographicae*. B. TELEBAKOVIĆ-PECARSKI, *Notae artis illuminatoriae*, dans *Starine* 51 JAZU, 1962,

mêmes attitudes hiératiques, mais ils font aussi les mêmes gestes et leurs draperies forment les mêmes plis. Sur le monument, de même que dans le manuscrit, nous rencontrons côte à côte la composition sévère symétrique de l'art grec du Comnènes, avec ses figures allongées aux contours soulignés et aux lignes élégantes, et d'autre part des figures librement conçues, aux gestes déliés, aux formes pleines, à la tendance marquée de représenter l'homme dans la nature, avec quelque chose de presque païen dans cette tendance, en dépit du fait que certains de ces motifs ont une fonction chrétienne et symbolique et remontent à des textes évangéliques.

La ressemblance de ces figures poupines, jeunes même lorsqu'elles portent la barbe et des moustaches, et aux membres arrondis que nous voyons à Studenica et dans l'Évangélaire de Miroslav, avec les reliefs et mosaïques constantiniennes de tradition hellénistique est significative. Cette façon hellénistique de voir la nature nous est prouvée aussi par un grand nombre d'oiseaux (fig. 5)

et d'animaux représentés de façon fort réaliste, si bien qu'on en reconnaît l'espèce. Le procédé pictural y contribue aussi. Le dessin brun des contours des initiales de l'Évangélaire de Miroslav est rempli de petites surfaces peintes avec légèreté à même le parchemin, sans fond de couleur. Les ombres des visages sont obtenues à l'aide de taches de brun et de vert appliquées directement, en les superposant et sans fond de couleur préalable, à la byzantine, ou par taches de couleur nettement circonscrites, comme dans la peinture romane. Le rouge des joues (fig. 1, 9, 10, 11) n'est pas, comme dans la peinture romane, un petit disque rouge, mais une tache légère jetée comme un souffle rose. De hauts fronts proéminents entourés de bouclettes, de petits nez retroussés, des lèvres très rouges, caractérisent les personnages de l'Évangélaire de Miroslav et son complètement opposés aux longues figures éthérées et pensives de l'art byzantin des Comnènes. Les membres aux gestes vifs sont aussi galbés par une ombre légère, et les vêtements, relevés par des tons vifs,



Fig. 7. — Évangélaire de Miroslav, fol. 18r.



Fig. 8. — Zvezda. Héronyme, sur sa croix. Détail de la décoration, Musée de Trebinje.



Fig. 9. — Évangélaire de Miroslav, fol. 61 v. (Photo Tasić).



Fig. 10. — Évangélaire de Miroslav, fol. 49 v. (Photo Tasić).



Fig. 11. — Évangélaire de Miroslav, fol. 75. (Photo Tasić).

rouge, vert ou jaune intense. Une telle peinture ne correspond ni au style byzantin, ni à la stylisation romane des formes naturelles qui se perdent dans le jeu des lignes abstraites. C'est la raison pour laquelle il faut chercher les sources de cette peinture parmi les tentatives d'une renaissance de la tradition hellénistique, comme on en avait fait l'expérience dans les arts méditerranéens de l'époque. On doit à cette renaissance l'art néo-classique de la renaissance macédonienne, le néo-classicisme de Frédéric II, dans le sud de l'Italie, et au nord, à Venise, le retour aux modèles de l'art paléochrétien. Il existe une certaine ressemblance entre les enluminures de l'Évangélaire de Miroslav et les figures sculptées des colonnes du ciboire de Saint-Marc à Venise et l'on retrouve les mêmes motifs zoomorphes d'aigle et de lièvre, de grue et de serpent sur les pages de l'Évangélaire et sur le pavement en mosaïque de Saint-Marc, qui date du XII^e siècle. Il s'agit de modèles communs, remontant à la fin de l'Antiquité, mais qui, au cours des XII^e et XIII^e siècles, devinrent de plus en plus importants. Ces modèles furent traduits, aussi bien à Byzance qu'en Italie, dans le langage pictural propre à chacun de ces pays. La peinture des initiales de l'Évangélaire de Miroslav réunit en un tout des traditions slaves et byzantines, des éléments du style géométrique roman du XII^e siècle propres aux miniatures de l'Italie centrale, avec leurs combinaisons romano-byzantines. Elle fait pressentir le néo-classicisme qui viendra plus tard et qui adoucira la sévérité des traits et des lignes propres à l'art des Comnènes et à l'art roman, et donnera

plus de vie aux gestes et aux couleurs, arrondira les jeunes corps humains et tendra à mettre l'accent sur les formes extérieures de la nature, et non plus sur l'expression de la vie intérieure des personnages, comme avant. Le retour à l'Antiquité est visible aussi dans certains motifs et certaines têtes comme, par exemple, sur celles de deux initiales qui ne sont que des dessins avec de très légères ombres roses (fig. 11). Ces dessins se laissent rapprocher de certaines enluminures carolingiennes qui imitent avec fermeté le style de la fin de l'Antiquité, tel par exemple le médaillon avec une tête dans un manuscrit du IX^e siècle au Vatican (Pal. Lat. 1564)⁶.

L'Évangélaire de Miroslav, avec son frontispice et ses nombreuses initiales, appartient à un courant artistique puissant qui, dans l'art serbe, a eu sa propre suite : l'École de Rascie. A ses débuts, ce courant, a atteint son plein épanouissement dans l'art monumental, à Studenica, et dans l'art de l'enluminure, sur les pages de l'Évangélaire de Miroslav. Il y eut à la même époque d'autres courants artistiques qui n'eurent pas alors une extension aussi grande, mais qui, plus tard, deviendront prédominants. Cependant la tradition de l'École de Rascie restera toujours présente dans l'art serbe du Moyen Age, et même sous la domination ottomane, lorsqu'elle se survivra, dans le cadre de l'art populaire.

Belgrade.

J. MAXIMOVIC.

6. A. GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei I, Die karolingische Buchmalerei*, Firenze-München 1928, pl. 16.

légende royale et ecclésiastique. Par ailleurs, pour Rupert de Deutz, tous les élus que le Christ appelle les lions de son Pone ont symbolisés par les poissons de la Cène et de la pêche miraculeuse, et il n'existe aucune différence entre le poisson cuit en feu et le Sauveur souffrant par amour pour nous («... pisces, inquam, assum, i.e. Christum dominum et hominem passum... »).

Faut-il voir une intention symbolique dans le grand poisson qui se distingue des cinq autres en ce qu'il vient de happer un serpent ? Il semblerait qu'une telle image puisse être interprétée non pas seulement comme une notation pittoresque et de caractère extraordinaire, mais aussi comme une préfigure de la victoire que le Poisson christologique remporte sur le Serpent satanique dès le commencement des temps. Le Créateur se révélerait ainsi souverain maître de l'espace, du passé, du présent et de l'avenir qui se confondent pour lui, Alpha et Oméga de l'Apocalypse.

C'est sur cette dernière image que s'achève cette Création des Animaux, qui se charge de tout un complexe encyclopédique, typo-

logique et zoologique. Tous sont en quelque façon équivalents aux mammifères contemporains de l'homme (fig. 22-24 et de l'homme, par exemple, nous en ont inspirés directement certains textes patristiques, bestiaires ou homélies, que contenait l'*Hortus deliciarum*. À l'abbaye d'Adlman, voisine du Mont Sainte-Odile, les frises des façades septentrionale et occidentale présentent une chasse aux cerfs illustrant la geste de Théodoric de Ravenne⁵⁶ : l'inspiration du sculpteur ne doit rien, semble-t-il, à la tradition d'un Physiologus, mais part d'un spectacle qu'appréciaient sans doute des nonnes recrutées dans l'aristocratie comme celles de Hohenbourg. Cependant le choix de ces bêtes sauvages ou domestiques ne relève pas uniquement de sources littéraires ou de la vie quotidienne, et on est en droit de se demander si, par hasard, certains spécimens n'évoqueraient pas l'art iranien préislamique dont le graphisme animalier serait parvenu jusqu'en Occident germanique.

Strasbourg.

Gérard. CAMES.

56. Honorius, *Speculum eccl.*, Dominica in media quadragesima : Patr. lat. 172, 896 A. Nouv. Acq. fr. 6045, 276.

57. Hortus, fol. 163, col. 2. Rupert de Deutz, *De divinis officiis* VIII, 9 : *Corpus christianorum contin. mediaev.* VII, 1967, p. 283, ligne 971, p. 284, ligne 985. Nouv. Acq. fr. 6045, 420. — Autre texte sur la symbolique du poisson au même folio 163, col. 1, de l'*Hortus*, extrait du *Speculum ecclesiae*, selon lequel la mer est le siècle

et les pêcheurs les Docteurs de l'Église qui prennent une multitude d'hommes : Honorius, *Spec. eccl.*, De Paschale die, Patr. lat. 172, 939 A-B. Nouv. Acq. fr. 6045, 421.

58. O. DEMUS, *The mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949, pl. 94 B.

59. W. WEIDLÉ, *Les mosaïques vénitiennes*, Milan, 1956, fig. 111.

60. R. WILL, *Alsace romane, Zodiaque, La nuit des temps*, XXII, 1965, pl. 106/107.

UNE SOURCE D'INSPIRATION DE L'ICONOGRAPHIE BYZANTINE TARDIVE : LES CÉRÉMONIES DU CULTE DE LA VIERGE

par André GRABAR

A la mémoire de Louis Massignon fervent admirateur
du culte du Pokrov.

Le rôle du culte liturgique dans l'histoire de l'iconographie byzantine est très connu. N. P. Kondakov et G. Millet en avaient déjà relevé l'importance, dans leurs ouvrages devenus classiques et, de nos jours, K. Weitzmann et ses élèves ont apporté de nouvelles preuves de l'influence de la liturgie sur les illustrations des manuscrits enluminés. Sur les pages qui suivent, il s'agira encore d'images inspirées par le culte, mais non par des offices liturgiques habituels, mais de la dévotion aux icônes et aux reliques dans et auprès des sanctuaires de Constantinople.

Il ne sera question que des icônes et des reliques de la Vierge, et des images d'une époque déterminée, celle de la fin du Moyen Age. Notre investigation voudrait apporter une modeste contribution à l'étude de l'iconographie mariale byzantine, tout en mettant en valeur l'une des voies par lesquelles cette iconographie s'était enrichie, sous les Comnènes et les Paléologues. Des travaux récents de V. Djurić et de T. Velmans¹,

ont montré que, à cette époque, certaines catégories de peintures, de tradition byzantine, les illustrations des Vies des princes canonisés et des hymnes religieuses ont été enrichies par l'introduction de personnages contemporains, et rapprochées ainsi de la réalité ambiante.

Les notes qui vont suivre se placent dans le prolongement de ces études. Mais si nous n'envisagerons que les images mariologiques, nous chercherons d'étendre notre enquête dans une autre direction, pour essayer de définir le genre de « réalité » que les peintres avaient osé introduire dans certaines compositions de l'art religieux. Comme on verra, les fragments de la réalité intégrés dans ces images étaient empruntés aux cérémonies patronnées par l'Église, mais qui, généralement supposaient une participation des laïcs, avec, à leur tête, les princes. Les cérémonies de la Cour venaient alors se confondre avec les cérémonies de l'Église. On s'explique cette préférence donnée aux cérémonies, qu'elles soient palatines ou ecclésiastiques : les unes et les autres offrent une interprétation sacralisée des activités humaines et, par là, se laissent intégrer dans les images religieuses sans trop de difficultés. Comme cela a été observé par les auteurs que nous venons de citer, à la fin du Moyen Age, ce sont les illustrations de certains hymnes de l'Église et des Vies des princes canonisés qui ont donné lieu

1. V. DJURIĆ, *Istorijska kompozicija u srpskom slikarstvu* etc., dans *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, Belgrade, VIII, 1964, p. 69-90. T. VELMANS, *Une illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance*, dans *Cahiers Archéologiques* XXII, 1972, p. 131-165. On y trouvera fig. 28 et 28 bis, des reproductions des deux peintures du Markov Manastir qui nous occuperont, et des observations du même genre sur le reflet d'événements historiques sur certaines peintures murales serbes.

à des enrichissements de l'imagerie religieuse, par l'introduction de scènes de ce type. L'époque précédente n'avait pas ignoré des initiatives du même genre. Mais elles étaient plus timides et leur champ d'action était autre, puisqu'on les trouve dans l'illustration des Ménologes et autres calendriers liturgiques. Il s'agit de deux démarches semblables qui, les unes et les autres, méritent toute notre attention, parce qu'elles nous font entrevoir la porte par laquelle la réalité pouvait s'introduire dans les images conventionnelles du haut Moyen Âge.

Plus loin, nous n'évoquerons que les peintures qui concernent l'iconographie mariologique. Mais avant d'y venir, rappelons que les célèbres illustrations du Ménologe de Basile II comptent plusieurs exemples de la pénétration des images des cérémonies de l'Église mêlée à celle de la Cour impériale, dans des scènes inspirées par des commémorations liturgiques d'un saint ou d'une fête.

1. *Le culte de deux icônes célèbres de la Vierge à Constantinople, et l'iconographie.*

Malgré plusieurs études consacrées récemment aux illustrations de l'Hymne Acathiste², on ne sait toujours pas à quel moment et dans quelles circonstances avait été créé ce cycle d'images, qui depuis le xiv^e siècle a été fréquemment reproduit, en conservant pour l'essentiel les mêmes caractéristiques iconographiques. C'est vers le milieu du xiv^e siècle que les illustrations des deux dernières strophes de ce poème ont donné lieu à des scènes animées par la présence de deux sortes de motifs empruntés à la vie réelle : représentations d'icônes de la Théotocos et figuration de divers personnages portant ces icônes ou priant devant elles. Les plus remarquables de ces images — à cause de la précision apportée à ces scènes — se

trouvent à Markov Manastir en Macédoine yougoslave, près de Skopje³. Elles servent d'illustrations aux strophes XXIII et XXIV de l'Hymne Acathiste (fig. 1 et 2). La présence des traits de réalisme, dans ces peintures, a été reconnue par M^{me} Velmans, puis par moi⁴. Et j'ai pu montrer que ces deux scènes qui montrent deux icônes de Marie et divers personnages autour d'elles évoquent une cérémonie déterminée qui se déroulait chaque semaine entre le palais impérial et le couvent du Pantocrator à Constantinople⁵. J'y reviens ici pour insister davantage sur la méthode de l'iconographie qui, pour célébrer la Vierge par le poème de l'Acathiste, le fait à travers deux icônes fameuses de la Mère de Dieu et un acte liturgique (procession et lithie).

Tandis que dans tous les autres cycles de l'Acathiste (et dans les illustrations des strophes I à XXII, à Markov Manastir), chaque strophe a pour pendant une scène distincte, les images des strophes XXIII et XXIV, à Markov Manastir, représentent deux moments successifs d'un même acte liturgique : l'image de la strophe XXIII figure une première icône de la Vierge portée processionnellement, tandis que la strophe XXIV nous fait assister à une glorification liturgique d'une autre icône de la Théotocos. Un détail important confirme qu'il s'agit de deux moments successifs d'un même acte liturgique : les personnages qui accompagnent l'icône dans la première scène ne sont pas les mêmes que dans la seconde scène. C'est d'abord l'empereur et des moines qui marchent processionnellement ; c'est le clergé et des chantes qui, à l'arrivée, célèbrent le culte. L'empereur ne pouvait pas ne pas y assister, comme aussi le clergé qui faisait sûrement partie de la procession. Mais on a jugé superflu de les figurer deux fois, les deux panneaux étant voisins et complémentaires.

2. En dernier lieu, l'article de T. Velmans cité note 1 et deux autres études : G. BABIĆ, *L'iconographie constantino-politaine de l'Acathiste de la Vierge à Cosia (Valachie)*, dans *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, Belgrade, XIV-XV, 1973, et V. D. LICHATCHOVA, *The illumination of the greek manuscript of the Acathistes Hymn* (Moscow, State Historical Museum Synodal gr. 429), dans *Dumbarton Oaks Papers* XXVI, 1972, p. 253-262.

3. G. MILLET-T. VELMANS, *La peinture du moyen âge*

en *Yougoslavie* IV, Paris, 1969, pl. 80, fig. 153 et pl. 81, fig. 154, et p. xxxiv bibliographie plus ancienne.

4. A. GRABAR, *L'Hodigitria et l'Eléousa*, dans *Zbornik za likovna umetnost Matice Srpske*, 10, 1975 (sous presse).

5. R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin I*, 3. *Les églises et les monastères* (de Constantinople), 2^e édition, Paris, 1969, p. 175, 176. A. DMITRIEVSKY *Typika*, Kiev, 1895 np. 677-679.

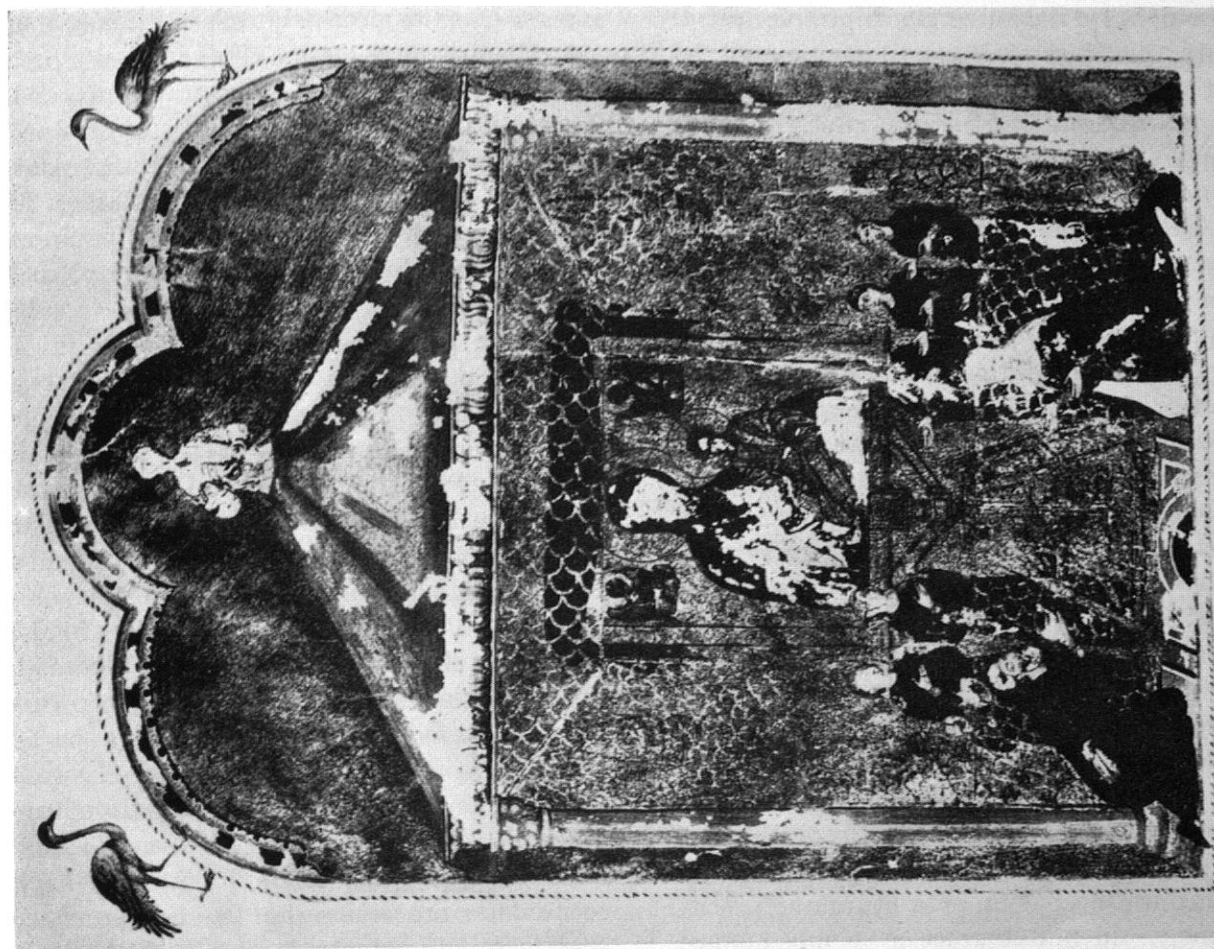


Fig. 3. — Berlin. Bibliothèque. Psautier Hamilton, Frontispice. Icône de l'Hodigitria.



Fig. 1. — Markov Manastir (Macédoine yougoslave). Peinture murale. Acathiste strophe 23.



Fig. 2. — Markov Manastir (Macédoine yougoslave). Peinture murale. Acathiste strophe 24. Milieu du xiv^e siècle.

Un détail d'un autre genre prouve que le peintre de Markov Manastir connaissait les usages liturgiques de Constantinople et s'efforçait de les représenter. En effet, la façon étrange de porter l'icône (première scène) — sur le dos d'un personnage (fig. 1) — nous est attestée, au XIV^e siècle, par un pèlerin russe et un voyageur espagnol⁶. Cette façon de porter une icône était exceptionnelle (d'ordinaire les icônes sont portées fixées sur un long manche ou retenues par les mains des porteurs, un seul ou deux) et passait pour être miraculeuse. Car ces témoins oculaires des processions constantinopolitaines parlent du portement d'une icône déterminée, particulièrement lourde parce qu'elle était en pierre : c'était l'icône de l'Hodigitria.

L'attitude du porteur de l'icône, dans la scène de la procession, à Markov Manastir, est si particulière qu'on ne saurait mettre en doute l'inspiration par la même procession constantinopolitaine. Nos deux images jumelles ont été donc sûrement inspirées par la vie religieuse de la capitale byzantine, et c'est ce qui nous permet d'y reconnaître une inspiration par un acte liturgique précis, malgré — ou plutôt grâce à — une nuance iconographique inattendue : l'icône de la procession posée sur le dos du porteur figure la Théotokos du type iconographique de l'Eléousa et non pas de l'Hodigitria. Tandis que les auteurs du XIV^e siècle que nous avons cités plus haut sont d'accord pour affirmer que cette façon originale de porter une icône s'appliquait à l'Hodigitria. S'agirait-il d'une erreur du peintre du Markov Manastir ? Cela n'est jamais exclu. Mais je pense plutôt à la méthode de cette iconographie qui, dans les deux scènes qui se suivent et qui figurent deux moments successifs d'un même acte liturgique, ne montrait rien deux fois. Appliquant cette méthode aux représentations des icônes de la Vierge, le peintre ne répète pas deux fois la même

image. Dans la procession c'est l'Eléousa, et pour l'office final c'est l'Hodigitria.

Or, ce choix des types iconographiques de la Théotokos pouvait avoir une raison plus profonde, et fort intéressante pour la présente étude. Il se trouve en effet, que réunies, les deux images de Markov Manastir s'inspirent, non pas d'un acte liturgique quelconque, non défini, mais d'une cérémonie précise fondée par Jean II Comnène vers 1136 et qui se déroulait de la façon suivante. Cet empereur avait une dévotion particulière pour l'icône de l'Hodigitria qu'il avait fait transporter dans son Palais ; mais il avait aussi fondé l'église de la Vierge Eléousa et y avait fait installer et entourer de soins particuliers une icône désignée par le même nom (Eléousa). La procession hebdomadaire fondée par Jean II était à la charge du clergé de la Vierge Eléousa ; elle commençait au palais, où l'on prenait l'Hodigitria pour la porter à l'Eléousa et de là à la chapelle voisine où avait lieu l'office de la célébration liturgique de l'Hodigitria⁷. Il nous semble donc que le choix d'une icône Eléousa, pour la scène de la procession (fig. 2), ne répond pas seulement à la volonté de ne pas répéter deux fois l'image de l'Hodigitria, mais comprend une allusion à l'icône de l'Eléousa et au sanctuaire du même nom qui la renfermait et qui jouait un certain rôle dans la cérémonie hebdomadaire fondée par Jean II Comnène⁸. Les deux scènes réunies figureraient cette cérémonie. Si cette façon de voir était acceptée, ces illustrations de l'Acathiste ne devraient pas seulement à un acte liturgique de la capitale byzantine un trait précis (le porteur de l'icône), ce qui est sûr, mais aussi un rite hebdomadaire, dans son ensemble. On y verrait aussi une image — seule de son espèce, pour l'instant — qui rattacherait à une église constantinopolitaine précise fondée par le même empereur en 1136, une icône de la Théotokos Eléousa.

éd. Sreznevsky (1881), p. 82-83 ; édition Le Strange (1928) p. 84.

7. V. les références réunies note 5.

8. C'est probablement cet empereur qui a été représenté dans la scène de la procession, du moins sur la peinture originale de cette scène, car la fresque de Markov Manastir copie certainement un modèle créé à Constantinople.

Indication précieuse, dans la mesure où elle serait recevable, étant donné qu'on ignore tout⁹ de l'histoire ancienne des icônes byzantines de la « tendresse ». Dans les peintures serbes du XIII^e et XIV^e siècles publiées par V. Djurić, c'est la Vie du prince et saint Étienne Nemanja qui offre aux peintres la même occasion de faire entrer la réalité dans les images. Ce sont encore des actes liturgiques (procession, etc.) qui représentent cette réalité.

Une autre peinture fait écho au culte de l'Hodigitria, à Constantinople. Elle figure, en frontispice, dans le Psautier gréco-latin n° 119 (dit Psautier Hamilton, au Kupferstich-Kabinet de Berlin, photographies à l'École des Hautes-Études)¹⁰ (fig. 3). Cette image est probablement postérieure au manuscrit, qui est du XIII^e siècle, et daterait du XV^e (v. les raccourcis corrects de la cage qui entoure l'icône et du dallage). C'est la présence de cette cage grillagée qui prouve que le miniaturiste avait voulu représenter les conditions réelles dans lesquelles la célèbre icône de l'Hodigitria était conservée, dans le monastère constantinopolitain du même nom (de l'Hodigitria)¹¹. Nous savons, en effet, grâce au voyageur espagnol Ruy Gonzalez de Clavijo, qui visita Constantinople en 1437-1438, que l'icône de l'Hodigitria y était placée à l'intérieur, d'une « *caxa de fierro* » (« an iron chest » d'après l'éditeur anglais de ce texte, Le Strange ; « kiot » — du grec *κιβώτιον* — d'après l'éditeur russe, Sreznevskij)¹². La présence de la cage nous incite à faire confiance quant aux autres détails de la peinture : le rideau roulé devant l'icône (ce rideau apparaît aussi sur la peinture murale de Markov Manastir) et le solide pied en bois qui la soutient. On y notera cependant un élément vertical, au milieu, qui correspond au manche qu'on tenait, lorsqu'on portait les icônes, dans les processions. Ce dernier détail serait-il en contra-

diction avec les textes du XIV^e-XV^e siècles (v. *supra*), qui évoquaient la manière dont l'Hodigitria était portée (sur le dos d'un athlète) ? On notera aussi la sculpture en ronde bosse qui couronne le toit de la « cage » et qui figure le Christ : c'est un motif qui dérive probablement de modèles gothiques (cf. la façade Ouest de Saint-Marc de Venise). Mais ce qui nous intéresse surtout dans cette miniature, c'est la présence de plusieurs personnes au pied de l'icône. Agenouillés ou debout, ce sont les membres d'une même famille (père, mère et cinq enfants) qui tous font le geste de la prière. Tandis que dans les deux peintures de Markov Manastir, on avait représenté deux épisodes du culte public rendus aux icônes, ici on trouve un écho de la dévotion privée. Mais toutes ces peintures ont en commun ce trait : la « réalité » qui y fait irruption dans l'iconographie religieuse est empruntée au culte — public ou privé — des icônes célèbres, à Constantinople.

2. Les reliques des vêtements de la Vierge, et l'iconographie. A. La ceinture et la tunique.

Deux sanctuaires de Constantinople, les Blachernes et la Chalkopratia, conservaient des reliques insignes : le premier, la maphorion ou voile de la Mère de Dieu ; le second, la ceinture et la tunique de la Théotokos¹³. Ces deux reliques étaient conservées dans de petits édifices circulaires à coupole, qu'on appelait une « *hagia soros* », d'où l'épithète de *AGIOCOPHTICCA* inscrite à côté de l'image de la Vierge, sur certains sceaux byzantins des XI^e-XIII^e siècles¹⁴.

Ces sceaux montrent la Théotokos debout et vue latéralement, les deux bras soulevés en prière. Tandis que la Vierge accompagnée du mot « *BAAXEPNITICA* » apparaît sur des monnaies de Constantin X Monomaque : elle est en orante et vue de face¹⁵. On serait tenté d'admettre que chacun de ces deux

6. B. de KHITROWO, *Itinéraires russes en Orient*, Genève, 1889, p. 119-120. JANIN, *l. c.*, p. 204. A. VASILIEV, dans *Byzantion* VII, 1932, p. 106-107. JANIN, *l. c.*, p. 205. Un demi-siècle plus tard, Clavijo assista au même « miracle » du porteur de la lourde icône de l'Hodigitria : RUY GONZALES DE CLAVIJO, *Historia del gran Tamarlan*, etc.

9. N. P. KONDAKOV, *Ikongrafiia Bogomateri* II, p. 211. 10. Cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, p. 202 ; fig. 1.

11. JANIN, *l. c.*, p. 175, 176.

12. CLAVIJO, *l. c.*, éd. Sreznevsky, p. 82-83 ; éd. Le Strange, p. 84.

13. JANIN, *l. c.*, p. 161, 168-169, 237, 241.

14. Exemples : KONDAKOV, *l. c.*, II, fig. 162, 163.

15. *Ibid.*, p. 62, 64, 66, fig. 3 ; une monnaie d'argent de Constantin Monomaque. Cf. Wroth, *Byz. Coins* II, p. 503, pl. LIX, 5. G. MORISSON, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, p. 784, 786-Michel VII Stratiakos (1056-47) p. 787.



Fig. 4. — Suzdal (Russie). Porte de bronze Ouest, Pokrov (ancienne phot.) vers 1230.

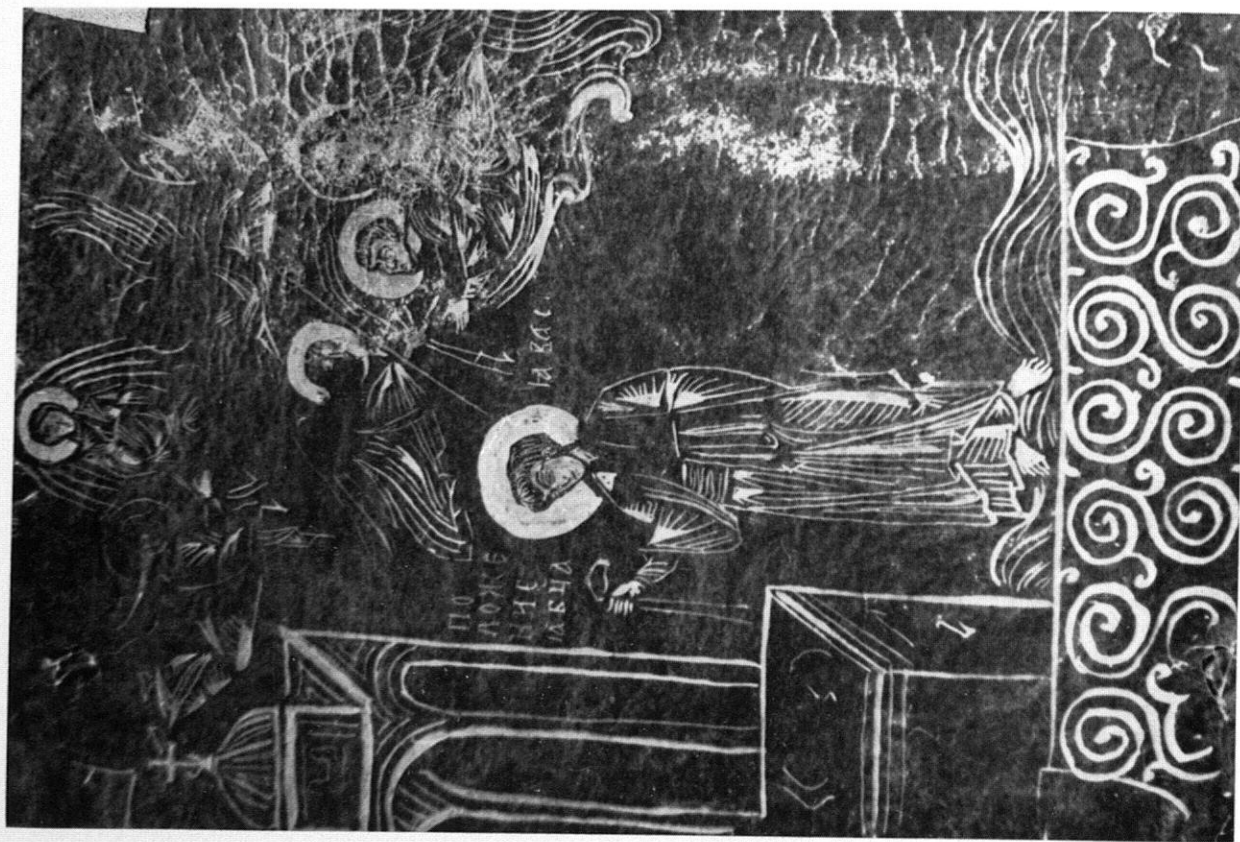


Fig. 4 a. — Même porte. Déposition de la ceinture. (État actuel).



Fig. 4 b. — Même porte. Déposition de la tunique. (État actuel).



Fig. 5. — Même porte. Pokrov. (État actuel).

types iconographiques correspond à une image célèbre conservée auprès des reliques distinctes; et puisque l'une se réclamait des Blachernes, l'autre devrait appartenir à la Chalchopratia. En réalité, les choses ne sont pas si simples, parce que des images de ces mêmes types iconographiques sont accompagnées parfois d'autres épithètes et que, inversement, les deux épithètes que nous venons de relever se trouvent appliquées à d'autres types iconographiques¹⁶. Cependant, il reste en faveur de l'identification de la « Hagiosoritissa » avec l'icône de la Chalchopratia, non seulement le fait que cette image était manifestement liée à une relique (puisqu'elle tirait son nom d'un édifice-reliquaire; mais aux Blachernes aussi on possédait une relique de la Théotokos), mais aussi la réapparition de l'image de la Vierge, vue de côté et en prière, sur une peinture murale qui représente la déposition, à la Chalchopratia, de la ceinture et de la tunique de la Vierge (fig. 6).

Le témoignage de cette peinture, pour l'identification du type iconographique de la Chalchopratia ne saurait être contesté, mais on regrette qu'il soit aussi tardif. Car la peinture en question qui est à Sučevitza, en Moldavie¹⁷ n'est que de 1600 environ. Toutefois, on n'est pas sans disposer de quelques autres échos iconographiques du culte des vêtements de la Vierge, dans les sanctuaires constantinopolitains des Blachernes et de la Chalkopratia.

Il y aurait à citer d'abord trois images tracées au pinceau (couleur or) sur l'une des

portes célèbres de la cathédrale de Suzdal, en N.-E. de la Russie¹⁸ (fig. 4, 4 a, b, 5). Cette porte remonte à 1230 environ, et on y voit côte à côte deux images qui évoquent ces reliques. Le panneau réservé à la ceinture montre d'abord la Vierge qui, s'élevant au ciel, fait remettre par des anges sa ceinture à l'apôtre saint Thomas, et plus bas, cet apôtre descendre sur terre et déposer la ceinture sur un autel d'église surmonté d'un ciborium. Comme on voit, le sujet se présente en épisode posthume de la vie de la Vierge¹⁹. Nous reviendrons plus loin à l'image voisine, celle qui montre la relique des Blachernes, qui était le maphorion ou Pokrov. Mais notons dès maintenant que le panneau réservé à la ceinture représente non pas le culte liturgique dont elle est l'objet, mais les origines miraculeuses de cette relique, depuis le moment où elle passa des mains de la Vierge à celles de saint Thomas jusqu'à ce qu'elle soit déposée sur un autel d'église. On verra que, pour le Pokrov, il en est de même: les images de Suzdal n'évoquent pas le culte liturgique de ces deux reliques²⁰.

Cependant, les images qui faisaient état de ce culte existaient déjà à l'époque où l'on décorait les portes de Suzdal, mais parmi les illustrations des Calendriers liturgiques byzantins, les Ménologes. Trois Ménologes illustrés du XI^e et XIV^e siècles évoquent les reliques des vêtements de la Vierge conservées dans les sanctuaires de Constantinople²¹ et la façon dont ils procèdent me paraît suggestive, quant au problème qui nous intéresse ici, c'est-à-dire l'apparition

16. Observations de KONDAKOV, *l. c.*, p. 60, 101 et s., 130, 216; 268, 295, complétées par mes observations: GRABAR, article cité *supra*, note 1.

17. Cf. VELMANS, *l. c.*, fig. 36. Cette image fait partie d'un Synaxaire, au 31 août, jour de la célébration liturgique de la Déposition de la tunique et de la ceinture de la Vierge (l'inscription ne mentionne que la tunique) à la Chalkopratia.

18. N. P. KONDAKOV et I. I. TOLSTOÏ, *Rus-kie drevnosti*, VI, 1899, p. 70-71. LAZAREV, dans *Istoria russkogo iskusstva*, I, 1953, p. 480 (sans reproduction des sujets en question).

On ne comprend pas comment les deux portes de bronze de la cathédrale de Suzdal n'ont pas fait l'objet d'une monographie soignée qui présenterait des reproductions convenables de toutes les images (scènes et personnages isolés) qui les recouvrent. Comme on connaît la date de ces très belles pièces (vers 1230), qui sont d'un style byzantin très pur, leur témoignage peut avoir un très grand intérêt, aussi bien pour l'histoire de l'iconographie que pour celle de l'évolution du style, à la veille du règne des Paléologues. Toutes les légendes auprès des images

sont en langue russe. Les archéologues y voient généralement la preuve qu'il s'agit d'un travail d'artisans russes (et pas byzantins). Mais cela n'est pas sûr. A se rappeler les portes de bronze de Monte Sant'Angelo en Italie Méridionale où toutes les inscriptions sont latines, mais l'œuvre avait été néanmoins réalisée à Constantinople.

19. C'est à ce titre que cette scène (et celle du Pokrov, v. *infra*) a été incluse dans l'étude de L. WRATISLAW-MITROVIĆ et H. OKUNEV, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, dans *Byzantinoslavica* III, 1, 1931, p. 155, 156, pl. V, 1. C. TISCHENDORF, *Apoc. apocryphae*, p. 115-123.

20. Ce n'est que sur les portes de Suzdal qu'on montre séparément les origines miraculeuses de la déposition des reliques de la ceinture et de la tunique de la Vierge, dans les sanctuaires de Constantinople. Sur l'image de la deuxième étape (où ces reliques sont intégrées dans une scène de célébration liturgique), elles sont réunies (v. notre fig. 6: Sučevitza).

21. S. DER NERSESSIAN, *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium*, dans *Late classical and medieval*

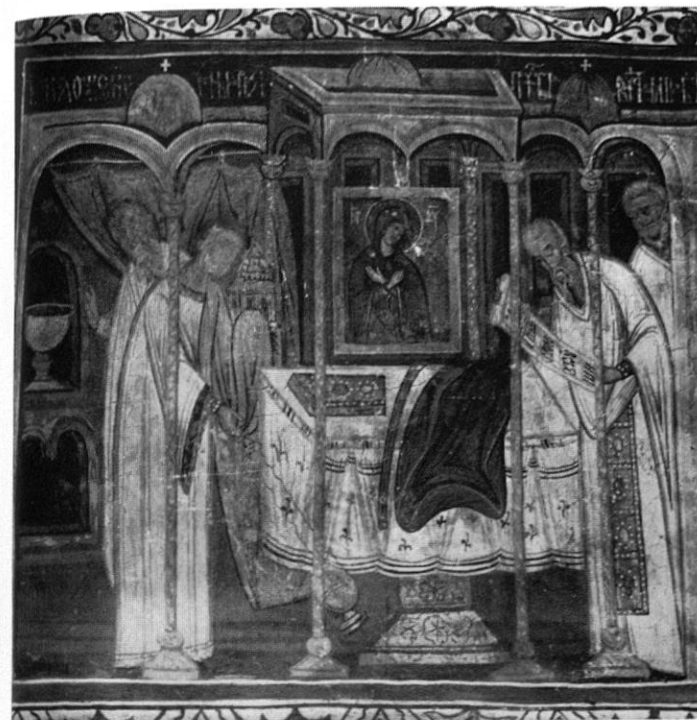


Fig. 6. — Sučevitza (Moldavie). Peinture murale. Déposition de la ceinture et de la tunique. Vers 1600.

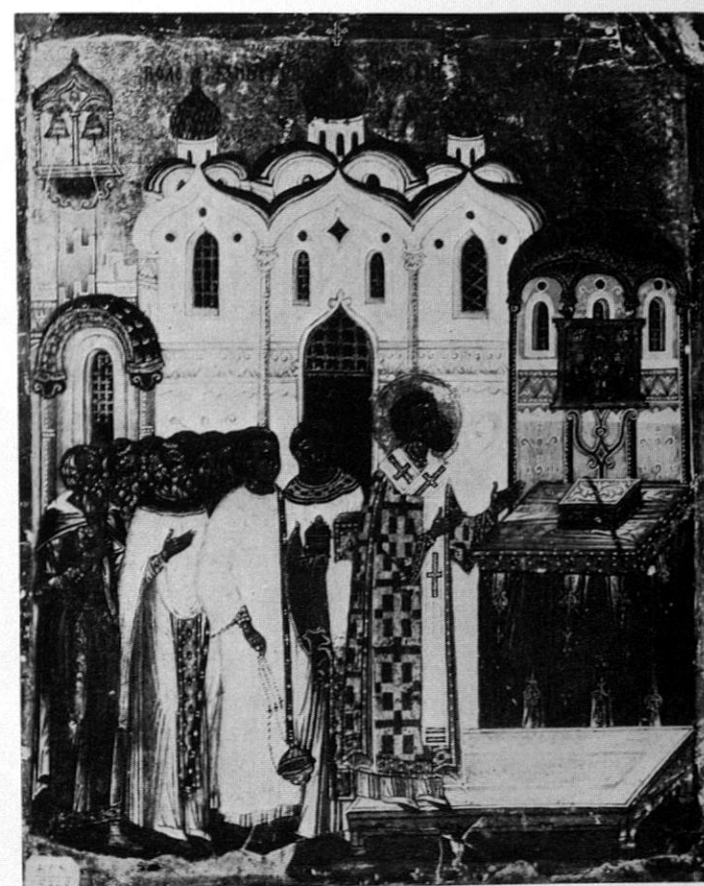


Fig. 7. — Novgorod, Musée. Icône. Déposition de la ceinture. XVI^e siècle.



Fig. 8. — Novgorod, Musée. Icône. Déposition de la tunique. XVI^e siècle.



Fig. 9. — Paris. Bibl. Nat. grec 1528. Déposition des vêtements dans une église de Constantinople. Miniature du XI^e siècle (phot. B.N.).

d'une iconographie liturgique de ces reliques. En effet, le Ménologe de 1063 à Moscou (anc. Bibl. synod. n° 387) et le Ménologe n° 50 de Dionysiou au Mont-Athos (xiv^e s.) se bornent à évoquer l'histoire du manteau de la Théotokos jusqu'à son arrivée à Constantinople. Il y fut apporté de Jérusalem sous Léon I, et c'est ce que montre l'illustrateur : enfermée dans un coffret, c'est la relique portée par trois cavaliers ; devant eux on aperçoit un édifice : c'est Constantinople. Mais un troisième Ménologe, *Le Paris grec 1528*, du x^e siècle, ajoute une autre image (fig. 9). Elle figure un autel surmonté d'un ciborium et sur cet autel, un coffret-reliquaire. Plusieurs ecclésiastiques et un empereur se tiennent devant cet autel. C'est bien la version iconographique de la Déposition de la relique qui sera retenue par la suite, autrement dit la version que nous croyons moins ancienne que la version qui figure les origines miraculeuses de ces reliques (comme à Suzdal). Il me paraît significatif, à cet égard que dans le *Paris grec 1528*, le texte, qui correspond à l'image du culte liturgique de la relique, est celui qui décrit le transfert de la relique à Constantinople, celui-même que, dans d'autres manuscrits, on illustre par les images de ce transfert.

Il semblerait donc que l'image du culte, telle qu'elle apparaît dans le *Paris grec 1528*, ait été inventée plus tard que les autres, et en dehors du récit des Ménologes. A retenir aussi que les images de Suzdal, qui n'évoquent que les origines miraculeuses des deux reliques (et non pas leur culte), correspondent plutôt à une manière de voir plus ancienne.

Je ne saurais préciser le moment où la formule liturgique fit abandonner la formule de Suzdal. Mais si — on l'a vu — la première esquisse de la formule liturgique remonte au x^e siècle, il n'y a qu'elle qu'on trouve dans l'art postérieur à la chute de Constantinople. En dehors de la fresque de Sučevitza citée

précédemment, il convient de citer deux petites icônes russes de la deuxième moitié du xvi^e siècle, actuellement au Musée de Novgorod (fig. 7, 8). Je les choisis parmi d'autres, parce que, peintes sur les deux côtés d'une petite icône et inédites, elles montrent la Déposition de la ceinture et la Déposition du maphorion de la Vierge, en deux images symétriques. Dans les deux cas, on trouve le clergé officiant devant un autel sur lequel est posée l'une ou l'autre de ces reliques. La date de ces icônes peut être établie étant donné la présence, sur les cadres, d'images de saints russes canonisés en 1547 et 1549 (communication d'E. S. Smirnova, dans une lettre du 9 mars 74 ; je profite de l'occasion de l'en remercier). Il convient de rappeler aussi une icône russe de la Déposition de la tunique et de la ceinture, dans l'église en bois du village de Borodava près du monastère Saint-Théraphon ; cette icône est datée de 1485 : V. N. Lazarev, *Moskovskaya škola ikonopisi*, Moscou, 1971, p. 42 pl. 61 (l'icône y est renversée).

3. Les reliquaires des vêtements de la Vierge, et l'iconographie. B. Le maphorion (Pokrov).

Le Pokrov ou « protection » (divine) s'entend du maphorion de la Mère de Dieu miraculeusement tendu au-dessus des fidèles. Ce maphorion était conservé aux Blachernes, et le début de l'histoire iconographique de ce troisième vêtement de la Vierge, vénéré à Constantinople, est semblable à ce que nous venons de constater pour les deux autres vêtements de la Théotokos. Mais toutes les images de Pokrov sont russes, et si nous en parlons dans cet article, c'est parce que, selon nous, les modèles de ces images ont été sûrement byzantins. Bien avant nous, N. P. Kondakov²² et d'autres spécialistes russes d'autrefois (mais pas les auteurs soviétiques plus récents²³) l'ont déjà soupçonné, mais sans

studies in honor of Albert Mathias Friend Jr; Princeton, 1955, p. 222-231 et fig. 9 (*Paris grec 1528* fol. 181^v). S. M. PELEKANIDIS, P. C. CHRISTOU, Ch. TSIOUMIS, S. N. KALAS, *The Treasures of Mount Athos I, The Manuscripts*, Athènes, 1974, p. 414, fig. 102 (Recueil hagiographique Dionysios cod. 50).

22. KONDAKOV, l. c., p. 100-101. Je ne suis pas cet

illustre auteur dans toutes les parties de son interprétation des Icônes du Pokrov et de sa façon de reconstituer l'histoire de la formation de leur iconographie (*ibid.*, p. 99-100).

23. En voici un exemple : V. N. LAZAREV, dans *Istoria russkogo iskustva I*, p. 482 (en russe) : « thème iconographie purement russe ».



Fig. 10. — Leningrad. Musée Russe. Icône du Pokrov. Vers 1600.

s'appuyer sur des arguments précis²⁴. Nous croyons pouvoir en proposer quelques-uns.

La première image du Pokrov (ce mot figure dans la légende qui accompagne l'image) apparaît sur la même porte de bronze de Suzdal que les deux panneaux que nous venons de décrire, et son contenu est analogue. Elle représente la miraculeuse apparition de la troisième relique de la Théotokos, celle qu'on vénérât aux Blachernes. Sur l'image de la porte, le maphorion plane dans le ciel, il reçoit la bénédiction du Christ qui apparaît au-dessus, tandis que la Vierge se tient au-dessous et lève les bras pour la prière. Enfin, des anges entourent la Vierge et leurs gestes expriment l'étonnement, ce qui prouve qu'il s'agit d'un miracle : le voile qui plane sans être tenu par qui que se soit. Il a pris la forme d'une voûte protectrice, mais elle ne protège personne (fig. 5).

Ce sont des peintures russes du xiv^e siècle qui reflètent les étapes de l'évolution de l'image du Pokrov, qui suivent immédiatement la version de la porte occidentale de Suzdal (les fragments d'un relief de la façade, à Juriev Polskij, 1235, nous mettent en présence d'une répétition — à quelques détails près — de l'image de la porte).

Je n'ai pas pu examiner la fresque de Zverin monastir à Novgorod, qui serait du début du xiv^e siècle. Le Pokrov représenté sur un mur de Snetogorskij Monastir a bien des chances de remonter à 1313, mais la peinture est très mal conservée et mal publiée. Le voile de la Vierge y plane au-dessus d'elle, figurée en orante ; les anges l'entourent, tandis que plus bas se tiennent deux groupes de personnages. On n'a pas pu identifier ces personnages ni même s'assurer de la présence parmi eux d'André le Fou ou de Romain le Mélode. Ajoutons que cette image est figurée à la fin du cycle de scènes consacrées à la Vie de la Vierge, et en cela la situation est la même que sur les portes de bronze de Suzdal. Les images les plus anciennes du Pokrov sont des épisodes des miracles posthumes de la Vierge.

Mais on dispose aussi de deux icônes sur bois du Pokrov. La première daterait du milieu et la seconde de la fin du xiv^e siècle. La première (fig. 12) serait l'œuvre d'un atelier de la région de Suzdal (elle y est encore (ou a été récemment), au couvent Pokrovskij de cette ville) ; l'autre serait à attribuer à un atelier de Novgorod (Moscou, Galerie Tretiakov) (fig. 11). Pour ma part, je crois que ni la date ni le lieu d'origine de ces deux icônes n'ont pas une grande importance, pour l'histoire iconographique du thème du Pokrov, car il s'agit de peintures assez rustiques et qui ne représentent pour nous que le reflet indirect d'images d'un niveau supérieur qui étaient des créations originelles. On ne trouvera ce niveau supérieur qu'avec la grande icône de Pokrov, de 1600 environ (v. *infra*).

Sur l'icône de la Galerie Tretiakov²⁵ (fig. 11) on retrouve les traits observés sur la porte à Suzdal (fig. 5), à savoir la Vierge en prière sous son voile qui plane au-dessus d'elle, et le Christ qui la bénit du haut du ciel (fig. 4). Les modifications sont minimales : le Christ et la Vierge orante sont vus de face, les anges volants soutiennent les extrémités du voile (qui à Suzdal n'était porté par personne). Mais d'autres traits apportent des changements importants promus à un long succès. Ici le Christ, la Vierge et son voile, voire les anges, apparaissent à l'intérieur d'une église à cinq coupes (celles-ci ont la silhouette des coupes russes). Le mur antérieur de l'église est remplacé par trois arcs, et entre ceux du milieu, au bas de l'image, est représentée la « porte royale » d'une iconostase. Cette porte est introduite dans l'image parce qu'elle est mentionnée par le récit d'une certaine vision à laquelle appartiennent les autres personnages évoqués par l'iconographe. Il s'agit de la vision de saint André le Fou décrite dans les Vies de ce saint et qui a eu lieu, au début du x^e siècle, dans l'église des Blachernes. Saint André est figuré à droite, en bas, le bras levé dans la direction de la Vierge et la tête tournée vers son disciple Épiphanie auquel il fait voir le spectacle mira-

24. Il ne faut pas confondre le problème de l'origine de l'iconographie du Pokrov et de l'origine de la fête du Pokrov. Quoique jusqu'ici, on n'ait pas pu citer de témoins grecs ni pour l'un ni pour l'autre, l'iconographie de ce thème me semble avoir été créée à Constantinople

(v. *infra*). Cela signifierait-il que la fête du Pokrov avait été célébrée dans la capitale byzantine, comme elle le fut en Russie, depuis le milieu du xii^e siècle ?

25. V. I. ANTONOVA et N. E. MNEVA, *Katalog drevnerusskoj živopisi*, I, Moscou, 1963, n° 38, fig. 50 et p. 102.



Fig. 11. — Moscou, Galerie Tretiakov. Icône du Pokrov. xiv^e-xv^e siècle.

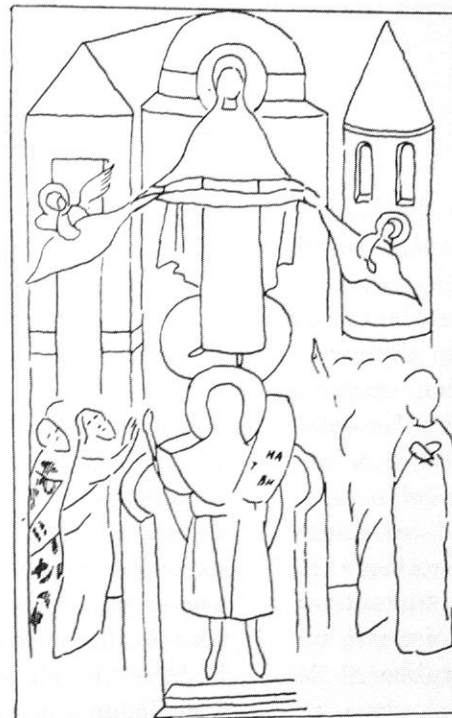


Fig. 12. — Suzdal, Monastère Pokrovskij. (autrefois). Icône. xiv^e siècle.

Fig. 13. — Athènes, Bibl. Nat. ms. 2759. Rouleau liturgique. xi^e siècle. →

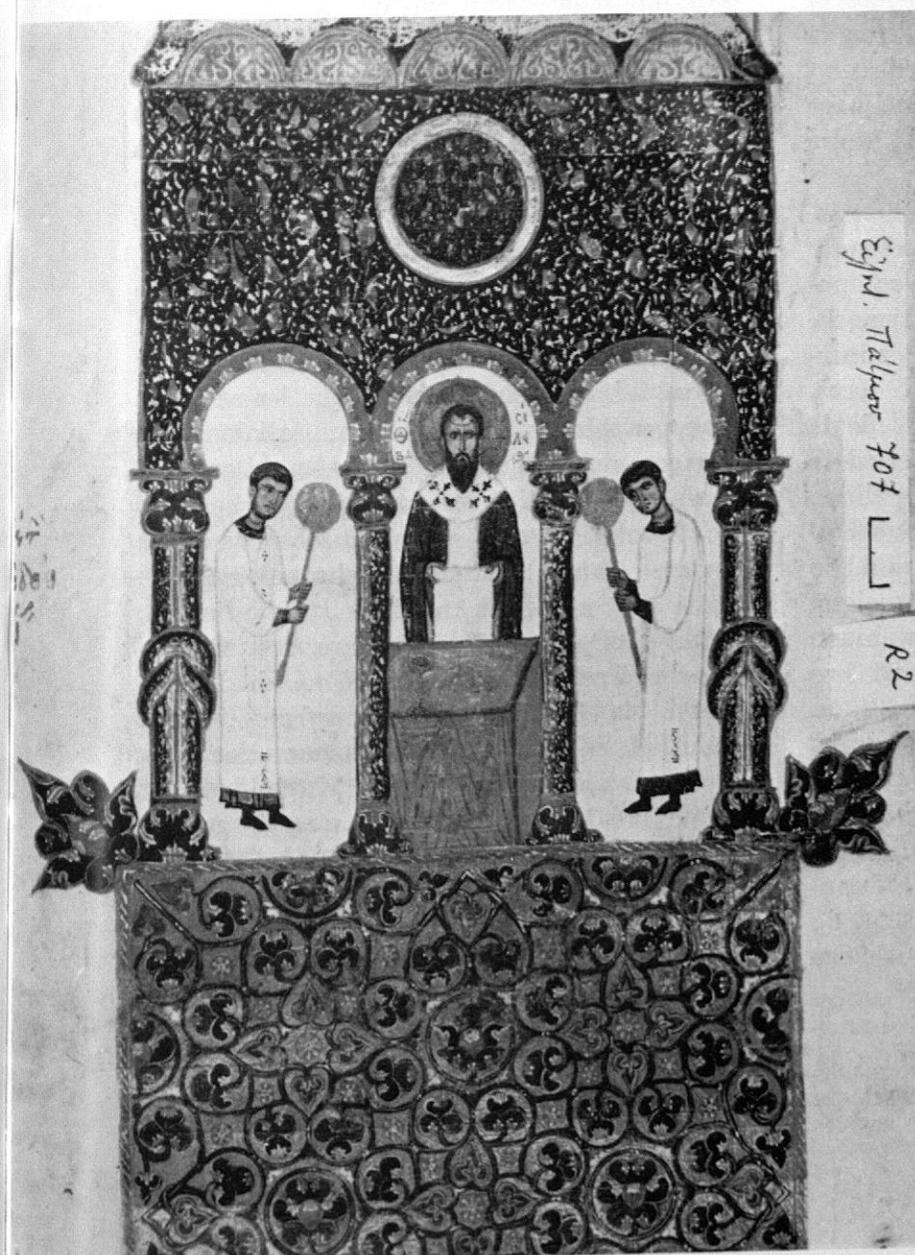


Fig. 14. — Patmos, monastère Saint-Jean. Rouleau liturgique 707. xi^e siècle.

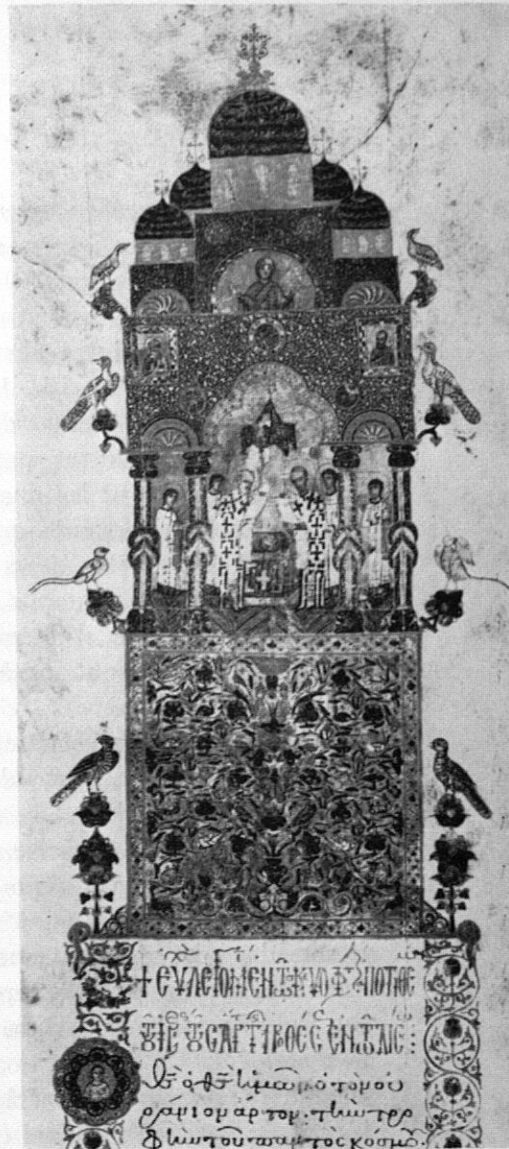


Fig. 15. — Leningrad, Musée Russe. Icône pour le 1^{er} août : Procession des reliques de la sainte croix. Les Maccabées.

culeux : la Vierge accompagnée de Jean le Théologue, de Jean-Baptiste et d'autres saints et d'anges, placés entre la « porte royale » et l'iconostase, étend au-dessus d'eux son maphorion. Le peintre n'a pas su figurer la procession des saints de la vision, mais il montre bien qu'ils étaient de différentes catégories, en commençant par les deux saints Jean. Il n'oublie ni les anges, ni cette catégorie spéciale des saints que sont les saints prélats (à leur tête, Jean Chrysostome et Basile), et comme ces saints sont surtout les auteurs de liturgies, il les montre derrière un autel sur lequel sont posés le calice et le pain (?).

Tout compte fait, cette icône a en commun avec l'image de la porte de Suzdal, qu'elle montre l'origine du voile protecteur de la Vierge, mais elle précise, en se référant à un texte hagiographique, selon lequel ce voile était apparu à saint André le Fou et à son disciple, pendant une veillée de nuit aux Blachernes. L'icône propose une image du Pokrov selon la vision de saint André le Fou.

L'autre icône du ^{xiv}^e siècle, celle du monastère Pokrovskij de Suzdal (fig. 12), n'ignore pas cette vision, mais elle en fait une composante d'une image plus complexe. C'est ici que, pour la première fois, on voit une superposition de deux sujets distincts. En haut, c'est la Vierge qui étend son voile (elle le tient dans ses mains aidée par deux angelots volants). Derrière elle, à la place d'une coupe d'une église, on ne voit que des architectures conventionnelles, et la vision de saint André elle-même est en quelque sorte noyée dans un contexte iconographique plutôt banal. En effet, si à droite, en bas — comme sur l'icône précédente — on retrouve le groupe de saint André montrant la vision à son disciple Épiphane, le peintre fait répéter le même geste par le saint qui vient en tête du groupe symétrique (Jean Baptiste). La symétrie de deux groupes est parfaite, mais elle obscurcit le sens de l'image, puisque Jean Baptiste devrait faire partie des saints de la vision d'André le Fou, et non pas désigner celle-ci. On est manifestement en présence d'une interprétation malheureuse d'un modèle qui figure une

vision de saint André, comme le fait l'icône précédente.

Mais il y a, en outre, et surtout, au bas de l'icône, au milieu, un saint qui, un phylactère à la main, se tient sur un ambon. Il s'agit de saint Romain le Mélode chantant son tropaire de Noël, mais cette interprétation n'est possible qu'à l'aide de versions plus complètes de cette partie de l'image en question, telle qu'on en verra ci-dessous un exemple célèbre (v. page 157). Sur ces versions complètes du sujet, saint Romain sera entouré de personnages qui expliquent la scène dont il est le protagoniste principal. Une icône qui ne figure que lui ne saurait être qu'une abréviation d'une image qui ne trouverait un sens que si elle était plus complète. Autrement dit, on tient la preuve que, dès le ^{xiv}^e siècle, en Russie, on connaissait, non seulement la représentation complète et équilibrée du Pokrov — vision de saint André le Fou dans une église des Blachernes (v. icône de la Tretiakov) mais aussi du Pokrov réuni à une scène avec saint Romain le Mélode, l'une figurée au-dessus de l'autre sur le même panneau (le modèle de l'icône du Pokrovskij mon.)

Cette conclusion s'écarte sensiblement de celles des savants qui jusqu'ici s'étaient penchés sur l'histoire des images de Pokrov et qui admettaient toujours que les versions iconographiques de ce thème allaient du plus simple au plus complexe. On en arrivait ainsi à reconstituer les étapes successives de l'évolution du thème en observant les images dans leur ordre chronologique : porte de Suzdal (et relief de Juriev Polski), icône de Pokrovskij monastère, icône de la Galerie Tretiakov, grande icône du Musée Russe de Leningrad (voir *infra*). Ce qui signifiait, entre autres, que chacune des deux modestes icônes du ^{xiv}^e siècle témoignerait d'une création nouvelle, et que la grande icône finale correspondrait au point d'aboutissement d'une série d'apports partiels qui y conduisaient progressivement. Tandis que, pour nous, les deux témoins du ^{xiv}^e siècle ne sont que les reflets plus ou moins folkloriques d'œuvres d'un autre niveau, qui retiennent chacune, en les simplifiant, quel-

modèles savants (ce qui est surtout évident pour l'icône du Pokrovskij monastère, mais irait aussi pour celle de la Galerie Trétiakov : voir la représentation *derrière un autel* (détail emprunté par mégarde à un autre modèle) des saints hiérarques, que le récit de la vision cite parmi les personnages de la vision de saint André le Fou.

Or, s'il s'agit de répliques plus ou moins folkloriques et maladroites, ni leurs dates ni le détail de leurs images n'ont pas de valeur intrinsèque, et ne nous intéressent que dans la mesure où elles nous autorisent à dire que, dès la première moitié du ^{xiv}^e siècle, tous les éléments de l'iconographie du Pokrov qu'on trouvera sur la fameuse icône du Musée de Leningrad (v. *infra*), avaient été réunis en une composition voisine de celle qu'on verra sur cette icône. Autrement dit cette version complète du Pokrov remonterait ainsi à l'époque byzantine et serait donc contemporaine des autres figurations mariologiques que nous étudions dans le présent article. Je le mets bien au conditionnel, car on continue à ne pas pouvoir citer une seule image du Pokrov qui serait proprement byzantine. Mais ce qui précède me permet d'affirmer que l'iconographe du Pokrov du type complet (avec la vision de saint André le Fou et saint Romain) a dû voir le jour du temps des Paléologues. Ce qui à son tour nous autorise à poser la question : est-ce bien en Russie — comme on l'admet toujours — qu'avait été créée cette composition singulière, qui localise l'action dans un sanctuaire de la capitale byzantine ?²⁶

Mais voici la grande icône du Pokrov (au Musée Russe de Leningrad), postérieure d'un siècle sinon davantage, aux icônes que nous venons d'examiner (fig. 10). Elle daterait de 1600 environ. C'est une œuvre

novgorodienne, mais qui n'a plus rien de folklorique. Il s'agit d'une peinture soignée qu'on soupçonne d'avoir eu pour auteur un excellent artiste novgorodien (les usages novgorodiens on trouvé un écho dans la forme des coupes de l'église du fond, ou la silhouette de la porte de l'iconostase, etc.) qui n'a pas craint de détailler son sujet et d'y représenter tout ce que la tradition a pu réunir. Autrefois, on pensait que la richesse et l'originalité de l'image en question devait être un aboutissement de traits qu'on y ajoutait progressivement, en partant d'un schéma simple et laconique, comme celui qu'on voit sur la porte de Suzdal. Notre analyse nous fait voir les choses autrement, et reconnaître dans la version de 1600, une réplique plus complète qu'ailleurs (notamment dans les icônes folkloriques du ^{xiv}^e siècle) d'une image savante du Pokrov créée au ^{xiv}^e siècle. Sur cette icône²⁷ on retrouve la formule de l'icône du Pokrovskij monastère, avec deux événements indépendants superposés²⁷. Mais cette fois, chacun de ces événements est figuré d'une façon explicite. En bas, c'est l'image d'un office solennel à l'intérieur d'une église. Devant la paroi qui sépare la nef du chœur, et qu'on voit du côté de la nef, se tient, à l'intérieur d'un ambon, un chanteur nimbé. C'est saint Romain le Mélode. A en juger d'après les mots inscrits sur le rouleau dans lequel il lit, il est en train de chanter son célèbre tropaire de Noël : « La Vierge, en ce jour, donne naissance au Verbe qui est d'avant les siècles... »

Comme on se souvient, c'est en entonnant pour la première fois ce tropaire, que saint Romain avait retrouvé sa voix, perdue précédemment. De part et d'autre de Romain se tiennent en prière un empereur (que la légende appelle Léon, à identifier avec Léon VI) et un patriarche (nommé Tarasios),

26. Cette icône est célèbre. Elle a été reproduite dans la majorité des ouvrages consacrés à l'art russe médiéval, à la peinture de Novgorod, etc. En voici quelques exemples : N. P. LIHACHEV, *Materialy dlia istorii russkogo ikonopisanija* I, pl. 234 ; N. P. KONDAKOV, *Russian Icon*, Oxford, 19, pl. XXXVI en couleur. D. LATHAUD, *Le thème iconographique du Pokrov de la Vierge*, dans *L'art byzantin chez les Slaves* (Mélanges Th. Uspensky) II, Paris, 1932, pl. XLVII. Cette icône n'est pas reproduite dans les livres de V. N. Lazarev.

simplifient ou la déforment. Exemples dans J. MYSLIVEC, *Due ikony Pokrova*, *Byzantinistika* VI, 1935-6, p. 191-212. D. LATHAUD, *Le thème iconographique du « Pokrov » de la Vierge*, p. 302 et suiv., fig. 97, pl. XLVI. ANTONOVA, MNEVA, *Katalog drevnerusskoj živopisi* I, Moscou, 1963, n° 38, fig. 49, 50. V. aussi l'Index. — Ces autres exemples de la version iconographique en question modifient l'encadrement architectural de la scène et abandonnent notamment cette formule, typiquement byzantine, qu'on trouve appliquée sur l'icône envisagée et qui montre un seul

culeux : la Vierge accompagnée de Jean le Théologue, de Jean-Baptiste et d'autres saints et d'anges, placés entre la « porte royale » et l'iconostase, étend au-dessus d'eux son maphorion. Le peintre n'a pas su figurer la procession des saints de la vision, mais il montre bien qu'ils étaient de différentes catégories, en commençant par les deux saints Jean. Il n'oublie ni les anges, ni cette catégorie spéciale des saints que sont les saints prélats (à leur tête, Jean Chrysostome et Basile), et comme ces saints sont surtout les auteurs de liturgies, il les montre derrière un autel sur lequel sont posés le calice et le pain (?).

Tout compte fait, cette icône a en commun avec l'image de la porte de Suzdal, qu'elle montre l'origine du voile protecteur de la Vierge, mais elle précise, en se référant à un texte hagiographique, selon lequel ce voile était apparu à saint André le Fou et à son disciple, pendant une veillée de nuit aux Blachernes. L'icône propose une image du Pokrov selon la vision de saint André le Fou.

L'autre icône du ^{xiv}^e siècle, celle du monastère Pokrovskij de Suzdal (fig. 12), n'ignore pas cette vision, mais elle en fait une composante d'une image plus complexe. C'est ici que, pour la première fois, on voit une superposition de deux sujets distincts. En haut, c'est la Vierge qui étend son voile (elle le tient dans ses mains aidée par deux angelots volants). Derrière elle, à la place d'une coupe d'une église, on ne voit que des architectures conventionnelles, et la vision de saint André elle-même est en quelque sorte noyée dans un contexte iconographique plutôt banal. En effet, si à droite, en bas — comme sur l'icône précédente — on retrouve le groupe de saint André montrant la vision à son disciple Épiphanie, le peintre fait répéter le même geste par le saint qui vient en tête du groupe symétrique (Jean Baptiste). La symétrie de deux groupes est parfaite, mais elle obscurcit le sens de l'image, puisque Jean Baptiste devrait faire partie des saints de la vision d'André le Fou, et non pas désigner celle-ci. On est manifestement en présence d'une interprétation malheureuse d'un modèle qui figurait la

vision de saint André, comme le fait l'icône précédente.

Mais il y a, en outre, et surtout, au bas de l'icône, au milieu, un saint qui, un phylactère à la main, se tient sur un ambon. Il s'agit de saint Romain le Mélode chantant son tropaire de Noël, mais cette interprétation n'est possible qu'à l'aide de versions plus complètes de cette partie de l'image en question, telle qu'on en verra ci-dessous un exemple célèbre (v. page 157). Sur ces versions complètes du sujet, saint Romain sera entouré de personnages qui expliquent la scène dont il est le protagoniste principal. Une icône qui ne figure que lui ne saurait être qu'une abréviation d'une image qui ne trouverait un sens que si elle était plus complète. Autrement dit, on tient la preuve que, dès le ^{xiv}^e siècle, en Russie, on connaissait, non seulement la représentation complète et équilibrée du Pokrov — vision de saint André le Fou dans une église des Blachernes (v. icône de la Tretiakov) mais aussi du Pokrov réuni à une scène avec saint Romain le Mélode, l'une figurée au-dessus de l'autre sur le même panneau (le modèle de l'icône du Pokrovskij mon.).

Cette conclusion s'écarte sensiblement de celles des savants qui jusqu'ici s'étaient penchés sur l'histoire des images de Pokrov et qui admettaient toujours que les versions iconographiques de ce thème allaient du plus simple au plus complexe. On en arrivait ainsi à reconstituer les étapes successives de l'évolution du thème en observant les images dans leur ordre chronologique : porte de Suzdal (et relief de Juriev Polski), icône de Pokrovskij monastère, icône de la Galerie Tretiakov, grande icône du Musée Russe de Leningrad (voir *infra*). Ce qui signifiait, entre autres, que chacune des deux modestes icônes du ^{xiv}^e siècle témoignerait d'une création nouvelle, et que la grande icône finale correspondrait au point d'aboutissement d'une série d'apports partiels qui y conduisaient progressivement. Tandis que, pour nous, les deux témoins du ^{xiv}^e siècle ne sont que les reflets plus ou moins folkloriques d'œuvres d'un autre niveau, qui retiennent chacune, en les simplifiant, quelques-uns des traits caractéristiques de leurs

modèles savants (ce qui est surtout évident pour l'icône du Pokrovskij monastir, mais irait aussi pour celle de la Galerie Trétiakov : voir la représentation *derrière un autel* (détail emprunté par mégarde à un autre modèle) des saints hiérarques, que le récit de la vision cite parmi les personnages de la vision de saint André le Fou.

Or, s'il s'agit de répliques plus ou moins folkloriques et maladroites, ni leurs dates ni le détail de leurs images n'ont pas de valeur intrinsèque, et ne nous intéressent que dans la mesure où elles nous autorisent à dire que, dès la première moitié du ^{xiv}^e siècle, tous les éléments de l'iconographie du Pokrov qu'on trouvera sur la fameuse icône du Musée de Leningrad (v. *infra*), avaient été réunis en une composition voisine de celle qu'on verra sur cette icône. Autrement dit cette version complète du Pokrov remonterait ainsi à l'époque byzantine et serait donc contemporaine des autres figurations mariologiques que nous étudions dans le présent article. Je le mets bien au conditionnel, car on continue à ne pas pouvoir citer une seule image du Pokrov qui serait proprement byzantine. Mais ce qui précède me permet d'affirmer que l'iconographe du Pokrov du type complet (avec la vision de saint André le Fou et saint Romain) a dû voir le jour du temps des Paléologues. Ce qui à son tour nous autorise à poser la question : est-ce bien en Russie — comme on l'admet toujours — qu'avait été créée cette composition singulière, qui localise l'action dans un sanctuaire de la capitale byzantine ?²⁶

Mais voici la grande icône du Pokrov (au Musée Russe de Leningrad), postérieure d'un siècle sinon davantage, aux icônes que nous venons d'examiner (fig. 10). Elle daterait de 1600 environ. C'est une œuvre

novgorodienne, mais qui n'a plus rien de folklorique. Il s'agit d'une peinture soignée qu'on soupçonne d'avoir eu pour auteur un excellent artiste novgorodien (les usages novgorodiens on trouvé un écho dans la forme des coupes de l'église du fond, ou la silhouette de la porte de l'iconostase, etc.) qui n'a pas craint de détailler son sujet et d'y représenter tout ce que la tradition a pu réunir. Autrefois, on pensait que la richesse et l'originalité de l'image en question devait être un aboutissement de traits qu'on y ajoutait progressivement, en partant d'un schéma simple et laconique, comme celui qu'on voit sur la porte de Suzdal. Notre analyse nous fait voir les choses autrement, et reconnaître dans la version de 1600, une réplique plus complète qu'ailleurs (notamment dans les icônes folkloriques du ^{xiv}^e siècle) d'une image savante du Pokrov créée au ^{xiv}^e siècle. Sur cette icône²⁷ on retrouve la formule de l'icône du Pokrovskij monastir, avec deux événements indépendants superposés²⁷. Mais cette fois, chacun de ces événements est figuré d'une façon explicite. En bas, c'est l'image d'un office solennel à l'intérieur d'une église. Devant la paroi qui sépare la nef du chœur, et qu'on voit du côté de la nef, se tient, à l'intérieur d'un ambon, un chancre nimbé. C'est saint Romain le Mélode. A en juger d'après les mots inscrits sur le rouleau dans lequel il lit, il est en train de chanter son célèbre tropaire de Noël : « La Vierge, en ce jour, donne naissance au Verbe qui est d'avant les siècles... »

Comme on se souvient, c'est en entonnant pour la première fois ce tropaire, que saint Romain avait retrouvé sa voix, perdue précédemment. De part et d'autre de Romain se tiennent en prière un empereur (que la légende appelle Léon, à identifier avec Léon VI) et un patriarche (nommé Tarasios),

26. Cette icône est célèbre. Elle a été reproduite dans la majorité des ouvrages consacrés à l'art russe médiéval, à la peinture de Novgorod, etc. En voici quelques exemples : N. P. LIHAČEV, *Materialy dlia istorii russkogo ikonopisanija* I, pl. 234 ; N. P. KONDAKOV, *Russian Icon*, Oxford, 19, pl. XXXVI en couleur. D. LATHAUD, *Le thème iconographique du Pokrov de la Vierge*, dans *L'art byzantin chez les Slaves* (Mélanges Th. Uspensky) II, Paris, 1932, pl. XLVII. Cette icône n'est pas reproduite dans les livres de V. N. Lazarev.

27. L'icône que nous décrivons est la plus ancienne et la plus remarquable d'une série d'œuvres similaires, qui appliquent la même formule iconographique, mais la

simplifient ou la déforment. Exemples dans J. MYSLIVEC, *Die ikony Pokrova*, *Byzantinistika* VI, 1935-6, p. 191-212. D. LATHAUD, *Le thème iconographique du « Pokrov » de la Vierge*, p. 302 et suiv., fig. 97, pl. XLVI. ANTONOVA, MNEVA, *Katalog drevnrusskoj živopisi* I, Moscou, 1963, n° 38, fig. 49, 50. V. aussi l'Index. — Ces autres exemples de la version iconographique en question modifient l'encadrement architectural de la scène et abandonnent notamment cette formule, typiquement byzantine, qu'on trouve appliquée sur l'icône envisagée et qui montre un seul édifice dont on aperçoit à la fois l'intérieur (au bas de l'image) et l'extérieur (en haut de l'image).

chacun l'un devant l'autre une sorte de trône sur lequel se tient le patriarche, un jeune hypodrome porte sa croix. Enfin, derrière l'empereur, mais au niveau du sol, on trouve une impératrice appelée Théophano, suivie de ses dames d'honneur, et au pied de Romain, à gauche, un groupe de chantes, et à droite, un groupe d'ecclésiastiques²⁸. La scène se passe devant la paroi d'une iconostase du type ancien, antérieur à l'installation des icônes. C'est une paroi de marbre en forme de portique à colonne et arcs, avec de simples rideaux entre les colonnes²⁹.

La manière dont se présente le voile du Pokrov — en parasol — est la même que sur la porte de Suzdal et sur la première icône novgorodienne, et la Vierge en prière occupe la même place dans les deux cas (sous le voile, au milieu). Mais le reste est très différent. Tandis que, à Suzdal, le voile plane sans être porté par qui que ce soit et les anges n'expriment que leur étonnement devant ce miracle, l'icône représente le voile — Pokrov tenu par des anges volant, et ce voile remplit son rôle de protection puisqu'il abrite de nombreux personnages — des saints que le peintre groupe par catégories, comme sur les images médiévales du Jugement Dernier³⁰.

Comme sur la première icône novgorodienne, la présence de tous ces saints réunis sous le voile protecteur de la Mère de Dieu, correspond à la vision d'André le Fou³¹. Mais ici l'iconographe a été encore moins

fidèle au texte que son confrère de l'icône précédente, et il a mis ses saints au-dessous du voile au lieu de les placer au-dessus. Cette vision, c'est parce que, en effet, dans le coin inférieur droit de l'icône, on découvre les figures des deux visionnaires : André le Fou désignant du doigt la vision et Épiphanie vers lequel il se tourne, et qui suit du regard la main indicatrice. C'est bien cette vision qui est figurée, et il n'y a donc aucune raison de rapprocher cette image de ce qu'on appelait aux Blachernes le « miracle habituel »³².

Les archéologues qui pensaient à une contamination de la scène de la Vision de saint André représentée sur l'icône par le « miracle habituel » observaient que les saints, sur l'icône, planaient dans les airs, tandis que saint André le Fou avait vu Marie et les saints à la hauteur de la Porte Royale de l'iconostase et c'est ainsi qu'on les voit représentés, en partie, sur l'icône précédente. Mais il s'agit là d'une convention iconographique. C'est à la « licence poétique » du peintre qu'on doit aussi, sûrement, l'absence des deux Jean aux côtés de Marie (ils figurent sur l'icône précédente) que mentionne la description de saint André. On est certainement en droit de négliger ces légers écarts du texte (et encore est-on certain que le peintre avait suivi la même version du récit du miracle que nous ou l'auteur de l'autre icône ?³³), parce que l'essentiel de l'image témoigne sans contestation possible en faveur

d'une inspiration par la Vision de saint André : images de ce saint et d'Épiphanie en visionnaires et voile de la Vierge au-dessus des saints. Sur ce point, par conséquent, on peut s'en tenir à cette conclusion : sur cette célèbre icône, l'image de Pokrov figure la vision de saint André le Fou, un événement qui a eu lieu à Constantinople au début du x^e siècle³⁴ ou qui du moins avait été introduit dans la Vie de ce saint à cette époque.

Une seule difficulté : pourquoi cette image du Pokrov est-elle accompagnée d'une autre scène qui, sur l'icône, occupe même plus que la moitié de la surface disponible — la partie inférieure de la peinture (à l'exception des deux petites figures des visionnaires, à droite, en bas) et même, on verra, une partie du haut de la composition ? C'est à cet autre sujet qu'appartiennent les personnages que nous avons décrits plus haut : saint Romain, l'empereur et l'impératrice, le patriarche, les chantes, le clergé. Cette scène n'a aucun rapport avec la vision du Pokrov, quoiqu'elle figure aussi un événement miraculeux qui a eu lieu dans une église de Constantinople. C'est le miracle de la voix retrouvée de saint Romain le Mélode, lorsqu'il entonna pour la première fois son célèbre tropaire de la Nativité. Le Ménologe de Basile II³⁵ se contente de montrer la Vierge remettant le manuscrit du tropaire à Romain. En ce qui concerne ce miracle, la version du Ménologe correspond à celle des portes de Suzdal, pour la miraculeuse installation des vêtements de la Vierge dans les églises

de Constantinople. Mais on pouvait aussi, dans les deux cas, introduire le miracle dans le cadre d'une image liturgique, et en ce qui concerne le miracle de saint Romain, cela a été facile à réaliser, car cet événement a eu lieu pendant un office de grand apparat, à Sainte-Sophie, en présence des souverains et du patriarche (quoiqu'environ trois siècles avant la miraculeuse vision de saint André, et il a eu pour cadre non pas l'église des Blachernes, mais la Grande Église, Sainte-Sophie, où, traditionnellement se déroulaient les grandes cérémonies religieuses, en présence de l'empereur et du patriarche)³⁶. C'est cela qu'on voit représenté sur l'icône. Voulant rapprocher les deux événements, le peintre inscrit le nom de Léon auprès de la figure de l'empereur, en pensant au souverain pendant le règne duquel a eu lieu la Vision de saint André, tandis que le miracle de saint Romain devait se situer plutôt sous le règne de Justinien³⁷. Mais le même peintre se montre bien plus large quant à la localisation des deux événements. Car si tout ce qui concerne le maphorion de la Vierge se situe obligatoirement aux Blachernes, il n'hésite pas à définir l'église qui abrite les deux événements comme étant Sainte-Sophie. A preuve surtout la statue équestre de Justinien sur une colonne, qu'on voit ici en haut de l'icône, à gauche, à la hauteur des coupes de cette église. Car cette statue équestre — on a plusieurs témoignages concordants à ce sujet (du vi^e au xv^e s.)³⁸ — se dressait devant l'entrée de Sainte-Sophie et survécut même à la conquête ottomane³⁹. On pourrait

28. Le peintre de l'icône a donné des noms aux principaux protagonistes de la scène du miracle de saint Romain le Mélode, en s'inspirant de la description de la vision de saint André le Fou, mais on ne semble pas avoir trouvé la version précise dont il se serait servi.

29. Mon interprétation de l'arcade derrière saint Romain et les autres témoins de son miracle me semble entièrement justifiée étant donné l'emplacement de l'ambon et des meubles surélevés réservés au patriarche et à l'empereur : c'était la façon correcte de montrer que la scène se déroulait dans la nef et devant la paroi qui la séparait du chœur. Comme il s'agit de Sainte-Sophie (v. *infra*), le peintre avait raison de situer l'ambon dans l'axe de la nef, et les places de l'empereur et du patriarche, symétriquement, de part et d'autre de l'ambon. C'est ce qui correspond aux descriptions des cérémonies. Par contre, la place de l'impératrice et de sa suite ne me semble pas refléter une réalité quelconque, la souveraine se tenant généralement sur une tribune de Sainte-Sophie. J'ignore aussi jusqu'à quand Sainte-Sophie (et l'église de Blachernes) avait conservé sa paroi d'iconostase paléo-chrétienne, dans le genre de celle figurée sur l'icône. Enfin, il convient de faire observer que sur des images analogues mais plus abrégées (v. fig. 11), l'arcade de cette paroi sert de cadre à la scène représentée.

30. Parmi les saints réunis sous le voile de la Vierge, un seul est représenté à genoux. C'est un moine qui semble fixer les yeux sur la vision du Pokrov et de la Vierge. On aurait pu penser à une seconde représentation de saint André le Fou (la première est au bas de l'icône, à droite) ; mais ce moine porte la bure et n'est pas à moitié nu, comme le voudrait l'iconographie d'un « Fou » (« salos »). Ne s'agirait-il pas plutôt de saint Étienne le Nouveau, qui, selon sa Vie, avait contemplé les peintures murales dans l'église des Blachernes ?

31. Ce miracle est décrit dans la Vie de saint André le Fou, en grec (Migne, P.G., 111, col. 848-849) et en vieux russe (Kondakov, l. c., p. 96).

32. Ce rapprochement avec diverses considérations restrictives quant à la portée de l'influence du miracle de saint André sur l'iconographie : Kondakov, l. c., p. 97 ; le même, *Russian Icon*, p. 116 ; Lathaud, l. c., p. 306 et suiv.

33. Les textes hagiographiques suivent des traditions « fluides », ce qui suppose une possibilité d'écarts entre les versions, d'un manuscrit à l'autre. Sur la Vie d'André le Fou, en dehors du texte reproduit dans Migne (notre note 31) voir en dernier lieu. G. de Costa-Louillet, dans *Byzantion* XXIV, 1954, p. 179-214 notamment p. 210 (où l'on trouvera une bibliographie des ouvrages plus anciens).

34. C'est la Vie de saint André le Fou, écrite à la fin du ix^e début du xi^e siècle qui place ce miracle sous le règne de Léon VI.

35. *Il Menologio di Basilio II* (Codices e Vaticani selecti VIII) Turin, 1907, pl. 78. On y voit la Vierge qui se penche sur saint Romain étendu sur son lit. Une scène apparentée réapparaît sur une icône russe tardive : N. P. Lihačev, *Materialy dlia istorii russkogo ikonopisanija*, I, pl. CXXXIV, 236.

36. C'était de plus en plus vrai, à partir du règne des Comnènes, et surtout sous les Paléologues, c'est-à-dire à l'époque où a pu être composée l'image du Pokrov. Le synaxaire russe dit expressément que, à l'époque où il composa son kondakion de la Nativité, saint Romain était sacristain de Sainte-Sophie. Mioni, dans *Atti* du 5^e Congrès intern. des études Byzantines, Rome, 1936, I, p. 509, se réfère à Codinos, *De offic.* VII, 16, pour affirmer que le kondakion de Romain était chanté pendant une messe solennelle à Sainte-Sophie, en présence de l'empereur et du patriarche. Je n'ai pas trouvé ce passage.

37. Car saint Romain était contemporain de Justinien. Cependant, sur l'icône, le patriarche est appelé Tarasios.

Il est donc identifié comme le prélat qui dirigea le concile oecuménique de 787, celui qui condamna l'iconoclasme. Cette identification pourrait étayer l'hypothèse exposée note 30 où je propose de reconnaître saint Étienne le Nouveau dans le moine agenouillé parmi les saints protégés par le voile de la Vierge.

38. J. von Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, p. 12 et s. Documentation complète y compris les témoignages écrits qui attestent que la statue équestre devant Sainte-Sophie était encore debout après la conquête ottomane. La première en date des images de cette statue se trouve dans la Chronique de Manassès, en traduction bulgare du xiv^e siècle, qui est à la Bibliothèque Vaticane : I. Dujčev, *Miniaturite na Manassieva lielopis*, Sofia, 1962, fol. 109, pl. 38. Cette image y accompagne un passage qui concerne les activités de Justinien, dans sa capitale (Migne, P.G., col. 342 (v. 3267 et s.).

39. On retrouve cette image de la statue équestre dans l'exemplaire des *Notitiae Dignitatum* qui appartient à la Bibliothèque Bodléenne à Oxford (mss. canonici miscell. 378) (renseignement que je dois à l'amitié d'Otto Pächt),

rappeler également l'aspect de « l'iconostase » qui va très bien ensemble avec la statue : l'iconostase en arcade ouverte avec rideaux et la statue sont également anachroniques et aussi exceptionnels l'une que l'autre, sur une icône russe du xvi^e siècle. A lui seul, cette iconostase aurait pu être inspirée tout aussi bien par Sainte-Sophie que par l'église des Blachernes⁴⁰. Mais en présence de la statue justinienne, on ne saurait penser qu'à Sainte-Sophie, que le peintre russe a dû connaître par l'intermédiaire d'une image ancienne du miracle de saint Romain.

De quel genre pouvait être cet intermédiaire ? Une particularité de l'icône en question nous suggère une réponse qui expliquerait en même temps le choix du miracle de saint Romain, pour accompagner le Pokrov. En effet, l'icône est inhabituellement allongée dans le sens de la hauteur parce que, au lieu de figurer un sujet, elle en présente deux, en les montrant l'un au-dessus de l'autre⁴¹. Si rien ne permet de soupçonner un lien quelconque entre ces sujets, les commémorations de ces deux événements ont lieu le même jour, selon le calendrier de l'Eglise russe. Le Synaxaire grec ignore la fête du Pokrov, et ne fixe au 1^{er} octobre que la commémoration du saint Romain le Mélode. Le Calendrier ecclésiastique russe maintient cette commémoration, mais ajoute celle du Pokrov⁴². Il s'en suivit, semble-t-il, que le rapprochement sur un même panneau de la Vision du Pokrov et du Miracle de saint Romain,

n'a pu se faire qu'à la faveur du Calendrier ecclésiastique russe. La fête du Pokrov étant attestée en Russie pendant tout le Moyen Age, depuis le milieu du xiii^e siècle, l'opération iconographique du jumelage des deux sujets en question a pu se placer à n'importe quel moment, entre le xii^e et le xv^e siècle. On aurait pu peut-être raccourcir cette période, en pensant à la version iconographique du Pokrov (sans vision de saint André le Fou) sur la porte de Suzdal (1230). Mais ce que nous disions plus haut, de toutes les images inspirées par les reliques des vêtements de la Vierge, nous invite plutôt à penser non pas à deux étapes de l'évolution d'une même formule iconographique, mais à deux façons d'évoquer le même miracle : Suzdal montre les origines du miracle (elle le fait pour chacune des reliques des vêtements), tandis que, dès le xii^e siècle, la miniature du *Paris grec 1528* montre le maphorion vénéré sur l'autel des Blachernes. Enfin, les icônes novgorodiennes l'associent à un événement concret (la Vision de saint André le Fou) que la dévotion à ce voile avait fait naître dans une église à Constantinople.

Mais on pourrait aussi aller plus loin et considérer qu'un témoignage iconographique a autant de poids que celui des textes et se dire que l'absence de mention d'une fête de Pokrov dans les Synaxaires grecs ne signifiait pas nécessairement que cette commémoration avait été ignorée à Byzance, puisque l'image qu'on en trouve sur les icônes russes, retient plusieurs traits certains

et parfois rares, propres à la tradition byzantine (et sans analogie dans l'art russe). Je rappelle ces traits que nous avons relevé plus haut : statue équestre de Justinien devant l'église de Sainte-Sophie, groupe du visionnaire et de celui à qui il fait voir la vision⁴³, l'iconostase en portique avec rideaux à la place des icônes devant lequel se tiennent saint Romain, l'empereur, le patriarche, etc., le grand ambon placé dans l'axe de la nef⁴⁴, le principe de la représentation de l'intérieur d'une église, dans la partie inférieure de l'image, et de l'extérieur, dans la partie supérieure de celle-ci. Tout cela remonte nécessairement à un modèle byzantin, et s'il en est ainsi, l'image de l'icône dans son ensemble, avec sa superposition du Pokrov et du miracle de saint Romain, pourrait avoir été inventée à Constantinople. Il n'y aurait que le détail des coupes, des arcs, des portes de l'iconostase qui aurait été « russifié », en Russie.

Certaines miniatures byzantines du xii^e s. annoncent le cadre architectural du Pokrov russe. On y voit, en bas, les personnages ou la scène installés à l'intérieur d'une église, et en haut, le même édifice vu de l'extérieur et couronné par des coupes. Exemples : frontispices de deux recueils de sermons de Jacques de Kokkinobaphos, et de certains rouleaux liturgiques de la Bibliothèque Nationale d'Athènes et de Patmos (fig. 13, 14), ou encore d'un recueil de sermons de Grégoire de

Nazianze, au Sinaï (grec 339). Tous ces exemples sont du xii^e siècle⁴⁵.

Cette hypothèse suppose que la vision du Pokrov par saint André le Fou avait été célébrée liturgiquement à Byzance⁴⁶, avant d'être portée en Russie, pour y connaître un succès exceptionnel. Le culte liturgique de cette vision a pu évidemment ne pas rayonner au-delà des Blachernes, mais il a dû être célébré à Constantinople, pour y recevoir une interprétation iconographique de structure byzantine. Les calendriers grecs fixaient la commémoration de saint Romain le Mélode au 1^{er} octobre, et celle de saint André le Fou, au jour suivant : si notre hypothèse peut être retenue, l'image à deux sujets superposés a dû y voir le jour en tant qu'illustration d'un synaxaire, pour les premiers jours d'octobre. On a vu plus haut d'autres images inspirées par le culte des vêtements de la Théotokos qui n'illustrent que les Synaxaires. C'est en Russie peut-être que ces images des Synaxaires à deux scènes se sont répandues en dehors de ces calendriers liturgiques et se sont fondues en une seule, qui aboutit à cette curieuse discordance : une image qui passe pour une évocation du Pokrov consacre plus de la moitié de sa surface — et les places les plus en vue — à un office en l'honneur de saint Romain le Mélode.

Tout compte fait, on constate bien que l'histoire du thème iconographique du Pokrov

puis sur les gravures qui, dans la Chronique de Hartmann Schedel, représentent Constantinople : *Das Buch der chroniken*, Nuremberg 1493, fol. CXXIX-CXXX et CCLVII., et enfin sur plusieurs peintures russes. L'ensemble des représentations russes médiévales de la même statue a fait l'objet d'une étude de O. Belobrova, dans *Viz. Vremenn*, XVII, 1960 p. 114-123 et O. PODOBEDOVA : *Miniatury russkikh istoricheskikh rukopisej*, Moscou, 1965.

40. La grande église des Blachernes (à distinguer des chapelles) fut construite au v^e siècle mais reconstruite au xi^e, après un incendie. Il y a peu de chances qu'elle ait pu conserver son iconostase initiale, à la fin du Moyen Age, mais ce n'était pas impossible. Il en est de même pour « l'iconostase » du vi^e siècle à Sainte-Sophie. Elle a certainement subi des transformations depuis le vi^e siècle, mais on ignore tout de l'aspect qu'elle pouvait avoir, à la fin du Moyen Age. Du moins je l'ignore.

41. Cet allongement est moins accusé dans l'icône du

les abréviations auxquelles le peintre de cette icône avait procédé et qui, en partie, ont fait perdre son sens à l'icône (v. supra). Son modèle a été certainement plus complet et de ce seul fait devait présenter un allongement plus accusé, semblable à celui de l'icône du Musée Russe : quoique plus tardive, elle nous renseigne le mieux sur le prototype contemporain des derniers siècles de Byzance.

42. N. P. POKROVSKIJ, *Sjiskij ikonopisnij podlinnik*, St-Petersbourg, 1895, p. 90-91, qui a été le premier à proposer cette référence au Calendrier liturgique russe. MYSLIVEČ, l. c., p. 201-202, 210 cite aussi l'icône n° 2093 du Musée Russe de Leningrad. Une reproduction : KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Prague, 929, 2^e Album, pl. 93. Texte III, 1933, p. 283. Il s'agit également d'un rapprochement de deux événements qui n'ont rien de commun sauf qu'ils sont commémorés le même jour, et c'est encore un 1^{er} du mois (d'août) : Procession des reliques de la sainte croix dans une église de Constantinople.

43. Dans GRABAR, *Martyrium* II, 1946, p. 153-4, j'ai réuni plusieurs exemples d'images analogues qui, en bordure d'une vision miraculeuse, figurent le visionnaire et son compagnon auquel il montre la vision. La série de ces exemples s'arrête à la fin du ix^e siècle, avec la belle miniature du *Paris grec 510* où l'on voit un ange montrant à Ezéchiel le champ des ossements. Sauf erreur, on ne trouve pas ce groupe sur d'autres icônes russes.

44. Rare dans la pratique russe, au Moyen Age, l'ambon n'apparaît guère sur les icônes russes.

45. Pour les recueils des homélies de Jacques de Kokkinobaphos : A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche*. II. Leipzig, 1908, frontispice. Pour le recueil des homélies de Grégoire de Nazianze, Sinaï grec 33, G. GALAVARIS, *The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, frontispice et fig. 377. Pour les rouleaux liturgiques : A. XYNGOPOULOS, dans 'Επετηρίς. Εταιρ. Βυζαντιν. Σπουδών, XI, 1937, p. 168 et s., fig. 7 et 8. G. JACOBI, dans *Clara Rhodos* 6-7, 1933, pl. XXIII. Catalogue de l'Exposition internationale d'art byzantin à Athènes, en 1954 : n° 358, 359 et 360. (Athen. Bibl. Nat. 2759 et Patmos 2759).

46. La miracle du

en Russie, n'aient laissé aucune trace dans les manuscrits liturgiques grecs plus anciens. On y trouve notamment une 'Ακολουθία τῆς ἀγίας Σκέπης τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου (deux éditions par les soins de L. Petit, Bibliothèque des acolonthes grecques. Subsidia hagiographica 16. Bruxelles 1926, p. 148 et 149, n° 23 a et 23 b. Ces deux volumes contiennent un λόγος ἐγκωμιαστικὸς τε καὶ ὑπομνηματικὸς εἰς τὴν ὑπερφῶτον ἀστραποπυροσχυροσάλαμπος Σκέπην τῆς πανανάστης δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ ἀει παρθένου Μαρίας dont l'incipit est Νυφὲλν τὸ πάλαι καταψύχουσα... Malheureusement, on ignore l'époque à laquelle il convient de faire remonter ces textes liturgiques. Le Révérend Père Julien Leroy, de la Bibliothèque Vaticane, qui sur ma demande a eu l'amabilité de me les faire connaître, croit que, si l'on juge par le titre du λόγος, il s'agirait d'une composition récente (au plus tôt du xv^e siècle). Tout compte fait, par conséquent, la célébration liturgique du miracle des Blachernes ne semble pas avoir été ignorée des Grecs, mais on ignore quand et dans quel milieu (peut-être aux Blachernes à Constantinople) ce culte avait été célébré. A mes yeux, les iconographies réunies de cet article, en

rappeler également l'aspect de « l'iconostase » qui va très bien ensemble avec la statue : l'iconostase en arcade ouverte avec rideaux et la statue sont également anachroniques et aussi exceptionnels l'une que l'autre, sur une icône russe du xvi^e siècle. A lui seul, cette iconostase aurait pu être inspirée tout aussi bien par Sainte-Sophie que par l'église des Blachernes⁴⁰. Mais en présence de la statue justinienne, on ne saurait penser qu'à Sainte-Sophie, que le peintre russe a dû connaître par l'intermédiaire d'une image ancienne du miracle de saint Romain.

De quel genre pouvait être cet intermédiaire ? Une particularité de l'icône en question nous suggère une réponse qui expliquerait en même temps le choix du miracle de saint Romain, pour accompagner le Pokrov. En effet, l'icône est inhabituellement allongée dans le sens de la hauteur parce que, au lieu de figurer un sujet, elle en présente deux, en les montrant l'un au-dessus de l'autre⁴¹. Si rien ne permet de soupçonner un lien quelconque entre ces sujets, les commémorations de ces deux événements ont lieu le même jour, selon le calendrier de l'Eglise russe. Le Synaxaire grec ignore la fête du Pokrov, et ne fixe au 1^{er} octobre que la commémoration du saint Romain le Mélode. Le Calendrier ecclésiastique russe maintient cette commémoration, mais ajoute celle du Pokrov⁴². Il s'en suivit, semble-t-il, que le rapprochement sur un même panneau de la Vision du Pokrov et du Miracle de saint Romain,

n'a pu se faire qu'à la faveur du Calendrier ecclésiastique russe. La fête du Pokrov étant attestée en Russie pendant tout le Moyen Age, depuis le milieu du xiii^e siècle, l'opération iconographique du jumelage des deux sujets en question a pu se placer à à n'importe quel moment, entre le xii^e et le xv^e siècle. On aurait pu peut-être raccourcir cette période, en pensant à la version iconographique du Pokrov (sans vision de saint André le Fou) sur la porte de Suzdal (1230). Mais ce que nous disions plus haut, de toutes les images inspirées par les reliques des vêtements de la Vierge, nous invite plutôt à penser non pas à deux étapes de l'évolution d'une même formule iconographique, mais à deux façons d'évoquer le même miracle : Suzdal montre les origines du miracle (elle le fait pour chacune des reliques des vêtements), tandis que, dès le xii^e siècle, la miniature du *Paris grec 1528* montre le maphorion vénéré sur l'autel des Blachernes. Enfin, les icônes novgorodiennes l'associent à un événement concret (la Vision de saint André le Fou) que la dévotion à ce voile avait fait naître dans une église à Constantinople.

Mais on pourrait aussi aller plus loin et considérer qu'un témoignage iconographique a autant de poids que celui des textes et se dire que l'absence de mention d'une fête de Pokrov dans les Synaxaires grecs ne signifiait pas nécessairement que cette commémoration avait été ignorée à Byzance, puisque l'image qu'on en trouve sur les icônes russes, retient plusieurs traits certains

et parfois rares, propres à la tradition byzantine (et sans analogie dans l'art russe). Je rappelle ces traits que nous avons relevé plus haut : statue équestre de Justinien devant l'église de Sainte-Sophie, groupe du visionnaire et de celui à qui il fait voir la vision⁴³, l'iconostase en portique avec rideaux à la place des icônes devant lequel se tiennent saint Romain, l'empereur, le patriarche, etc., le grand ambon placé dans l'axe de la nef⁴⁴, le principe de la représentation de l'intérieur d'une église, dans la partie inférieure de l'image, et de l'extérieur, dans la partie supérieure de celle-ci. Tout cela remonte nécessairement à un modèle byzantin, et s'il en est ainsi, l'image de l'icône dans son ensemble, avec sa superposition du Pokrov et du miracle de saint Romain, pourrait avoir été inventée à Constantinople. Il n'y aurait que le détail des coupes, des arcs, des portes de l'iconostase qui aurait été « russifié », en Russie.

Certaines miniatures byzantines du xii^e s. annoncent le cadre architectural du Pokrov russe. On y voit, en bas, les personnages ou la scène installés à l'intérieur d'une église, et en haut, le même édifice vu de l'extérieur et couronné par des coupes. Exemples : frontispices de deux recueils de sermons de Jacques de Kokkinobaphos, et de certains rouleaux liturgiques de la Bibliothèque Nationale d'Athènes et de Patmos (fig. 13, 14), ou encore d'un recueil de sermons de Grégoire de

Nazianze, au Sinaï (grec 339). Tous ces exemples sont du xii^e siècle⁴⁵.

Cette hypothèse suppose que la vision du Pokrov par saint André le Fou avait été célébrée liturgiquement à Byzance⁴⁶, avant d'être portée en Russie, pour y connaître un succès exceptionnel. Le culte liturgique de cette vision a pu évidemment ne pas rayonner au-delà des Blachernes, mais il a dû être célébré à Constantinople, pour y recevoir une interprétation iconographique de structure byzantine. Les calendriers grecs fixaient la commémoration de saint Romain le Mélode au 1^{er} octobre, et celle de saint André le Fou, au jour suivant : si notre hypothèse peut être retenue, l'image à deux sujets superposés a dû y voir le jour en tant qu'illustration d'un synaxaire, pour les premiers jours d'octobre. On a vu plus haut d'autres images inspirées par le culte des vêtements de la Théotokos qui n'illustrent que les Synaxaires. C'est en Russie peut-être que ces images des Synaxaires à deux scènes se sont répandues en dehors de ces calendriers liturgiques et se sont fondues en une seule, qui aboutit à cette curieuse discordance : une image qui passe pour une évocation du Pokrov consacre plus de la moitié de sa surface — et les places les plus en vue — à un office en l'honneur de saint Romain le Mélode.

Tout compte fait, on constate bien que l'histoire du thème iconographique du Pokrov

puis sur les gravures qui, dans la Chronique de Hartmann Schedel, représentent Constantinople : *Das Buch der chroniken*, Nuremberg 1493, fol. CXXIX-CXXX et CCLVII., et enfin sur plusieurs peintures russes. L'ensemble des représentations russes médiévales de la même statue a fait l'objet d'une étude de O. Belobrova, dans *Viz. Vremeni*, XVII, 1960 p. 114-123 et O. PODOBEDOVA : *Miniatury russkikh istoričeskikh rukopisej*, Moscou, 1965.

40. La grande église des Blachernes (à distinguer des chapelles) fut construite au v^e siècle mais reconstruite au xi^e, après un incendie. Il y a peu de chances qu'elle ait pu conserver son iconostase initiale, à la fin du Moyen Age, mais ce n'était pas impossible. Il en est de même pour « l'iconostase » du vi^e siècle à Sainte-Sophie. Elle a certainement subi des transformations depuis le vi^e siècle, mais on ignore tout de l'aspect qu'elle pouvait avoir, à la fin du Moyen Age. Du moins je l'ignore.

41. Cet allongement est moins accusé dans l'icône du monastère Pokrovskij qui, dès le xiv^e siècle, superpose les deux images (fig. 12). Mais il y apparaît déjà, malgré

les abréviations auxquelles le peintre de cette icône avait procédé et qui, en partie, ont fait perdre son sens à l'icône (v. supra). Son modèle a été certainement plus complet et de ce seul fait devait présenter un allongement plus accusé, semblable à celui de l'icône du Musée Russe : quoique plus tardive, elle nous renseigne le mieux sur le prototype contemporain des derniers siècles de Byzance.

42. N. P. POKROVSKIJ, *Sijskij ikonopisnij podlinnik*, St-Petersbourg, 1895, p. 90-91, qui a été le premier à proposer cette référence au Calendrier liturgique russe. MYSLIVEČ, l. c., p. 201-202, 210 cite aussi l'icône n° 2093 du Musée Russe de Leningrad. Une reproduction : KONDAKOV, *Russkaja Ikona*, Prague, 929, 2^e Album, pl. 93. Texte III, 1933, p. 283. Il s'agit également d'un rapprochement de deux événements qui n'ont rien de commun sauf qu'ils sont commémorés le même jour, et c'est encore un 1^{er} du mois (d'août) : Procession des reliques de la sainte croix dans une église de Constantinople, et les Maccabées. Ne s'agirait-il pas, dans les deux cas, d'une espèce du frontispice du synaxaire pour un mois ?

43. Dans GRABAR, *Marlyrium* II, 1946, p. 153-4, j'ai réuni plusieurs exemples d'images analogues qui, en bordure d'une vision miraculeuse, figurent le visionnaire et son compagnon auquel il montre la vision. La série de ces exemples s'arrête à la fin du ix^e siècle, avec la belle miniature du *Paris grec 510* où l'on voit un ange montrant à Ezéchiel le champ des ossements. Sauf erreur, on ne trouve pas ce groupe sur d'autres icônes russes.

44. Rare dans la pratique russe, au Moyen Age, l'ambon n'apparaît guère sur les icônes russes.

45. Pour les recueils des homélies de Jacques de Kokkinobaphos : A. HEISENBERG, *Grabeskirche und Apostelkirche*. II. Leipzig, 1908, frontispice. Pour le recueil des homélies de Grégoire de Nazianze, Sinaï grec 33, G. GALAVARIS, *The illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzeus*, Princeton, 1969, frontispice et fig. 377. Pour les rouleaux liturgiques : A. XYNGOPOULOS, dans *Επετηρίς*, 'Εταιρ. Βυζαντιν. Σπουδών, XII, 1937, p. 168 et s., fig. 7 et 8. G. JACOB, dans *Clara Rhodos* 6-7, 1933, pl. XXIII. Catalogue de l'Exposition internationale d'art byzantin à Athènes, en 1954 : n° 358, 359 sur p. 339, 340 (Athen. Bibl. Nat. 2759 et Patmos 707 (rouleau n° 1)).

46. Le miracle du Pokrov n'est pas célébré liturgiquement par l'Eglise grecque moderne. Mais on ne saurait affirmer que des célébrations de cette fête, si importante

en Russie, n'aient laissé aucune trace dans les manuscrits liturgiques grecs plus anciens. On y trouve notamment une *Ἀκολουθία τῆς ἁγίας Σκέπης τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου* (deux éditions par les soins de L. Petit, Bibliothèque des acolonthies grecques. Subsidia hagiographica 16. Bruxelles 1926, p. 148 et 149, n° 23 a et 23 b. Ces deux volumes contiennent un *λόγος ἐγκωμιαστικός τε καὶ ὑπομνηματικός εἰς τὴν ὑπερφανὴν ἀστροπομπούσαν χρυσόλαμπρος Σκέπην τῆς πανανίας δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ αἰ παρθένου Μαρίας* dont l'incipit est *Νυμφὲν τὸ πάλαι καταψύχουσα...* Malheureusement, on ignore l'époque à laquelle il convient de faire remonter ces textes liturgiques. Le Révérend Père Julien Leroy, de la Bibliothèque Vaticane, qui sur ma demande a eu l'amabilité de me les faire connaître, croit que, si l'on juge par le titre du *λόγος*, il s'agirait d'une composition récente (au plus tôt du xv^e siècle). Tout compte fait, par conséquent, la célébration liturgique du miracle des Blachernes ne semble pas avoir été ignorée des Grecs, mais on ignore quand et dans quel milieu (peut-être aux Blachernes à Constantinople seulement ?) ce culte avait été célébré. A mes yeux, les arguments iconographiques réunis de cet article, en faveur de l'existence de ce culte, à l'époque byzantine, ont la valeur de témoignages historiques. Je remercie le R. P. Leroy de son précieux concours.

nous place devant un cas plus compliqué que les thèmes envisagés précédemment. Mais il rentre malgré tout dans la même catégorie, celle des images composées vers la fin du Moyen Age avec un recours à la représentation d'actes liturgiques célébrés dans les grands sanctuaires de la capitale byzantine.

Nous en arrivons ainsi à formuler une réponse à la question que nous nous sommes posée au commencement de cet article : quels sont les aspects de la réalité ambiante qui avaient fait irruption dans l'iconographie religieuse byzantine, à la fin du Moyen Age ? Dans les images que nous avons analysées, cette « réalité » prend l'aspect de scènes du culte qui célébraient soit des icônes de la Théotokos, soit des reliques de ses vêtements, soit encore tels miracles, dans les sanctuaires de Constantinople. Autrement dit, c'était

des aspects sacralisés de la réalité. Que ce soit des clercs ou des laïcs qu'on figurait à cette occasion, chacun y tenait la place que lui assignait telle cérémonie, le souverain pouvant y être placé à la tête des autres personnages.

Cette précision nous paraît satisfaisante pour l'esprit : la réalité ambiante commence à s'associer au domaine du religieux par ce qu'elle offrait de plus apparenté au sacré, à savoir les actes des cérémonies ecclésiastiques et palatines, avec leur participants. Il aurait fallu une mentalité qui ne fut jamais atteinte, à Byzance, pour permettre au même art une ouverture sur les aspects de la réalité qui n'avaient pas été intégrés dans les actes sacralisés de l'Eglise et de la Cour.

Paris

A. GRABAR.

NOTES DE LECTURE

Mendel METZGER, *La Haggada enluminée, I. Étude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII^e au XVI^e siècle*. Préface de René Crozet, Leyde, 1973 (volume in-4^o, xxx+488 p., LXXXVIII planches avec 481 reproductions de miniatures).

L'auteur de cette monographie avait soutenu avec succès en 1961, une thèse de Doctorat d'Université à Poitiers, qui était une première ébauche de la présente recherche. Entre temps, il a su enrichir substantiellement sa documentation et approfondir ses propres analyses qui portent sur l'iconographie et sur l'art des illustrations médiévales de la Haggada. Cette étude est difficile, parce que les manuscrits hébraïques envisagés, copiés et enluminés de façon assez différente, demandent à la fois une connaissance de l'hébreu et des traditions du culte hébraïque, et celle de l'histoire de l'art de l'enluminure chrétienne dans la plupart des pays de l'Europe Occidentale. Identifier les images et préciser leur sujet avec le texte suppose des connaissances d'un certain genre, tandis que « situer » ces peintures hébraïques par rapport à l'art du milieu ambiant, en demande d'autres. Sans pouvoir juger la première démarche, je crois pouvoir dire que la seconde a été poursuivie avec perspicacité et prudence dignes de tout éloge. Édité avec soin et bien illustrée, la monographie de Metzger contribuera largement au progrès des études de l'art hébraïque du moyen âge.

A.G.

N. S. M. JANSMA, *Ornements des manuscrits coptes du Monastère Blanc* (Scripta Archeologica Groningana 5). Groningue 1973 (xi+253 p., très nombreux dessins au trait).

C'est une thèse de doctorat qui fait connaître plusieurs centaines de dessins qui reproduisent des ornements relevés sur des fragments de manuscrits coptes des VIII^e-XII^e siècles et qui remontent au scriptorium du Couvent Blanc. L'intérêt de ce répertoire de motifs ornementaux est précisément dans leur origine connue. Mais il s'agit de fragments de pages dispersées à travers les bibliothèques de l'Europe et de l'Amérique, et

l'auteur de ce livre a eu à entreprendre une longue et patiente recherche afin de rapprocher les fragments aux ornements apparentés, et de reconstituer quelquefois des pages entières en partant de fragments conservés dans les différentes bibliothèques. Cette enquête lui a permis de dresser un répertoire d'ornements très riches en variantes d'un nombre limité de motifs de bases, et ce répertoire ne manquera pas de rendre service. Il a proposé un classement des motifs envisagés qui me paraît compliqué, mais on appréciera l'effort qu'il a fourni pour établir une méthode de classement. Les ornements dont il s'agit sont des dérivés de la calligraphie copte et c'est leur intérêt. Ils ne sont pas à confronter avec des ornements du décor peint des manuscrits coptes que Jules Leroy a comparé dans son ouvrage récent consacré à la miniature copte. Chez Leroy il est question d'un domaine de la peinture médiévale, tandis que la peinture envisagée, considère plutôt une branche de la calligraphie copte.

A.G.

Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinsculpturen aus der romanischen Zeit XI-XIII Jahrhundert*, Vierter Band. Berlin 1975. Un volume in-4^o, 71 p., LXXIX pl. avec 312 reproductions d'ivoires.

Nous sommes heureux de porter à la connaissance des lecteurs des *Cahiers Archéologiques* cette réimpression d'un ouvrage célèbre publié en 1926 et depuis longtemps épuisé. Il s'agit d'un corpus des ivoires de l'époque romane, qui continuera à rendre de grands services aux historiens de l'art du moyen âge. La réimpression reproduit l'édition originale sans changement, mais très sagement le format du livre a été réduit (du fol. à un in-4^o), ce qui facilite sa consultation, et une liste a été dressée qui indique les changements intervenus dans les lieux de conservation des œuvres.

Cet ouvrage nous donne l'occasion de rappeler le grand intérêt des œuvres d'époque romane autres que les édifices et les sculptures en pierre qui font l'objet de la grande majorité des études sur l'art roman poursuivies en France. Des livres récents consacrés à l'orfèvrerie, aux émaux, aux

fresques et aux miniatures romanes permettent de les étendre à tous ces domaines où l'art roman avait créé bien des œuvres remarquables. La monographie de Goldschmidt dans sa réédition, s'ajoutera fort utilement à ces instruments de travail modernes.

A. G.

Christine STRUBE, *Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit (Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa, Band 6)*. Wiesbaden 1973, 180 p., 78 fig. et VI pl.

A la base de cet ouvrage, qui est une thèse de doctorat, est un examen direct des vestiges des églises justiniennes, à Constantinople et à Ephèse, et une analyse de différents textes byzantins qui concernent ces monuments ou les processions liturgiques qui se dirigeaient vers Sainte-Sophie et vers d'autres églises anciennes de la capitale byzantine. En rendant compte (C.A., XXII, 1972, p. 342-4) de l'ouvrage de Th. F. Mathews, *The early churches of Constantinople. Architecture and Liturgy, 1971*, nous disions que l'état de notre connaissance de la plupart de ces églises anciennes de Constantinople ne permettait que peu de conclusions valables sur l'influence de la liturgie, sur la construction et les aménagements intérieurs de ces sanctuaires. Il était donc dans la nature des choses, telles qu'elles se présentent actuellement, que l'étude de M. Mathews, si soignée et érudite qu'elle soit, ne l'avait conduit qu'à des conclusions modestes, et qui ne concernent que des actes très secondaires sur le plan des offices liturgiques.

On pourrait en dire autant, ou presque, des conclusions du livre de Chr. Strube qui, lui aussi, concerne les églises très anciennes de Constantinople et cherche à établir un lien entre leur structure et les offices religieux. La structure des parties occidentales des églises qu'on y envisage nous est mal connue, et les cérémonies religieuses qui s'y déroulaient étaient d'importance secondaire. Mais comme il y est fait mention de diverses constructions qui se dressaient aux abords des entrées principales des églises justiniennes, l'auteur du présent ouvrage a pu tirer parti des divers textes qui évoquent les processions liturgiques et

de leur témoignage sur la topographie de plusieurs quartiers de la capitale byzantine et du Grand Palais. Il a pu aussi faire état des travaux de plusieurs générations de commentateurs de ces textes. Enfin, en ce qui concerne Sainte-Sophie, un progrès important dans les études de sa construction, y compris les constructions du côté des entrées, a été réalisé grâce aux travaux de l'Institut d'archéologie américain et aux efforts de l'infatigable et courageux M. R. L. Van Nice, et l'auteur a pu incorporer ces observations, dans son livre. Celui-ci repose donc sur une information très étendue, et on ne saurait lui reprocher, du côté de la bibliographie, que d'en exclure des ouvrages un peu arbitrairement, et de manifester un parti-pris d'hostilité à l'égard de certains auteurs de grande valeur. Ce sont des procédés contraires aux bons usages scientifiques, mais qui tendent à gagner du terrain dans le domaine de nos études.

A.G.

The Synagogue: Studies in origins, archeology and architecture. Selected with a Prologomena by Joseph Gutmann. New York, s.d. (xxx+357 p., avec illustrations).

Il s'agit d'un recueil de dix-neuf articles, par divers spécialistes qui traitent des origines et de l'histoire de la synagogue en tant qu'édifice et lieu de culte. Ce sont des réimpressions d'études parues précédemment dans des périodiques et des recueils, réunis par les soins et avec une Introduction par J. Gutmann. Beaucoup de ces études sont dues à des spécialistes confirmés et concernent des synagogues de l'Antiquité, celles de Doura-Europos, de Capernaum et d'autres. D'autres parlent du moyen âge et de l'architecture des synagogues d'Europe Orientale et Occidentale, des comparaisons entre l'architecture des synagogues et la structure des églises et des temples protestants. Ce recueil résume utilement l'état actuel des connaissances dans un domaine archéologique que de récentes découvertes ont rendu particulièrement intéressant et nouveau.

A.G.

TABLE ALPHABÉTIQUE des volumes XXI à XXV (1971-1976)

par Marie-Clotilde HUBERT

Volume XXI, 1971

Volume XXIII, 1974

Volume XXII, 1972

Volume XXIV, 1975

Volume XXV, 1976

A

Acalhiste. Illustration inédite du Cod. 19 de la Bibliothèque de l'Escurial. Voir VELMANS (Tania) : XXII, p. 131-165.

ADAM. Mosaïque de l'église de Hūarte (Syrie). Voir CANIVET (Maria-Teresa et Pierre) : XXIV, p. 49-69.

AL-HAMDANI (Betty). *The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagües* : XXIII, p. 169-194.

Alle Kirchen und Klöster Griechenland. Ein Begleiter zu den byzantinischen Stätten. Hrsgbn und übersetzt von Evi Melas. Cologne, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 244-245.

Amaghon Noravank' (Arménie). Tympan sculptés de l'église du Précurseur. Voir DER NERSESSIAN (Sirarpie) : XXV, p. 109-122.

Aoste (Italie). Cathédrale. Voir MAGNI (Mariacloilde) : XXIV, p. 163-181.

Apocalypse. Beatus. Voir NORDSTRÖM (Carl-Otto) : XXV, p. 7-37. — Iconographie carolingienne. Voir CHRISTE (Yves) : XXV, p. 77-92 et GOUSSET (Marie-Thérèse) : XXIII, p. 47-60. — Iconographie médiévale. Voir CHRISTE (Yves) : XXIII, p. 61-72.

Architecture. Anglienne. Voir Deerpurst, Repton. — Arménienne. Voir Arcuaber, Mrén. — Byzantine. Voir *Coupoles byzantines*, Hasan Daği, Kaloritsa, Saint-Luc en Phocide, Salonique, Zourtsa. — Carolingienne. Voir Turin. — Paléochrétienne. Voir *Baptistères paléochrétiens*, Grèce, *Monuments paléochrétiens*. — Romane. Voir Aoste. — Rupestre. Voir *Chapelles rupestres*, Degum, *Églises rupestres*, Göreme, Hasan Daği, Kaloritsa, *Monuments chrétiens rupestres*.

Architectures peintes. Dans les fresques byzantines. Voir VELMANS (Tania) : XXIII, p. 195.

Arcuaber (Turquie). Église de la Mère de Dieu. Voir THIERRY (Michel) : XXV, p. 39-57.

Aristocrates laïques carolingiens. Trésors et collections. Voir RICHÉ (Pierre) : XXII, p. 39-46.

Art. Arménien. Voir Mrén. — Copte. Voir Ouary Natroun, *Tissu copte*. — Voir aussi *Architecture, Camées, Fresques, Iconographie, Intailles, Manuscrits, Mosaïques, Orfèvrerie, Peintres, Peintures, Sculpture*.

Art paléochrétien. En Grèce. Voir PALLAS (D. I.) : XXIV, p. 1-19. — Orphée. Voir STERN (Henri) : XXIII, p. 1-16.

Art serbe. Place de l'Évangélaire de Miroslav. Voir MAXIMOVIC (J.) : XXV, p. 123-129.

B

Bagüés (Espagne). Scènes de la Genèse dans les fresques romanes. Voir AL-HAMDANI (Betty) : XXIII, p. 169-194.

Baptistères paléochrétiens. A Deir el-Abiad (Égypte) et à Qartamin (Turquie). Voir LEROY (Jules) : XXV, p. 1-6.

BARBÉ (Léo). *Une singularité iconographique du haut Moyen Age: la plaque-boucle de Lectoure* : XXIV, p. 71-72.

BEATUS DE LIEBANA. Miniatures du Commentaire sur l'Apocalypse. Voir NORDSTRÖM (Carl-Otto) : XXV, p. 7-37.

BELTING (Hans). *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*. Hei-

delberg, 1970. Compte rendu par Tania VELMANS : XXIII, p. 198.

BOURAS (Charalabos). *Notes de lecture* : XXIII, p. 197-198. Voir FRANTZ (Alison). — *Zourisa. Une basilique byzantine au Péloponnèse* : XXI, p. 137-149.

Bracelets romains et byzantins. Du II^e au VI^e siècle. Voir LEPAGE (Claude) : XXI, p. 1-23.

BUSCHHAUSEN (Helmut). *Die spätromischen Metallschreine und frühchristlichen Reliquiare*. I. Teil. *Katalog*. Vienne, 1971. Compte rendu par André GRABAR : XXIII, p. 200.

C

CABANOT (Jean). *Chapiteaux de marbre antérieurs à l'époque romane dans le département des Landes* : XXII, p. 1-18.

Camées. Du trésor de Saint-Denis. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de) et GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XXIV, p. 137-162.

CAMES (Gérard). *La Création des animaux dans l'Hortus deliciarum* : XXV, p. 131-142.

CANIVET (Maria-Teresa et Pierre). *La mosaïque d'Adam dans l'église syrienne de Huarle (V^e s.)* : XXIV, p. 49-69.

Cappadoce. Voir GÖREME (vallée) (Turquie), Hasan Dağı (région) (Turquie).

CASARELLI NOVELLI (Silvana). *La cattedrale ed i marmi carolingi di Torino nelle date dell'episcopato di Claudio l'Iconoclasta* : XXV, p. 93-100.

Chapelles rupestres. Dans la vallée de Göreme (Turquie). Voir WHARTON EPSTEIN (Ann) : XXIV, p. 115-135. — Voir aussi *Églises rupestres, Monuments chrétiens rupestres*.

Chapiteaux. A décoration animale, à Istanbul. Voir FIRATLI (Nezih) : XXIII, p. 41-46. — Antérieurs à l'époque romane, dans le département des Landes. Voir CABANOT (Jean) : XXII, p. 1-18.

CHARLES LE CHAUVÉ. Chapelle du palais à Compiègne. Voir FOUSSARD (Michel) : XXI, p. 79-88 et VIEILLARD-TROÏEKOUROFF (May) : XXI, p. 89-108.

CHATZIDAKIS (Manolis). *Précisions sur le fondateur de Saint-Luc* : XXII, p. 87-88.

CHATZIDAKIS (Manolis). *Studies in Byzantine art and archeology. Variorum reprints*. Londres, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 245.

CHATZIDAKIS (Théano). *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide* : XXII, p. 89-113.

CHRIST. Christ ailé sur une plaque-boucle de Lectoure. Voir BARBÉ (Léo) : XXIV, p. 71-72. — *Imago clipeata* du Christ Helios. Voir VERDIER (Philippe) : XXIII, p. 17-40.

CHRISTE (Yves). *La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll* : XXI, p. 31-42. — *Les représentations médiévales d'Ap. IV(-V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte* : XXIII, p. 61-72. — *Trois images carolingiennes en forme de commentaires sur l'Apocalypse* : XXV, p. 77-92.

Collections d'aristocrates laïques carolingiens. Voir RICHÉ (Pierre) : XXII, p. 39-46.

Compiègne (Oise). Chapelle du Palais de Charles le Chauve. Voir VIEILLARD-TROÏEKOUROFF (May) : XXI, p. 89-108.

Constantinople. Arc d'Arcadius. Voir CHRISTE (Yves) : XXI, p. 31-42. — Voir aussi Istanbul.

Corbie (le Maître des Évangiles de) et un manuscrit de Beauvais. Voir AVRIL (François) : XXI, p. 181-190.

Corfou (île) (Grèce). Fresques du XI^e siècle.

Voir VOCOTOPoulos (P. L.) : XXI, p. 151-180.

COSMAS INDICOPLEUSTÈS. Manuscrit Vat. gr. 699. Voir GRABAR (André) : XXIII, p. 78-79 et LEROY (Julien) : XXIII, p. 73-78.

Couvent des Syriens (Égypte). Voir Ouady Natroun (Égypte). Couvent des Syriens.

Coupoles byzantines. Thèmes iconographiques de la décoration. Voir DEMUS (Otto) : XXV, p. 101-108.

Création des animaux. Dans l'*Hortus deliciarum*. Voir CAMES (Gérard) : XXV, p. 131-142.

Croix pectorale-reliquaire en or. A Pliska (Bulgarie). Voir DONTCHEVA (Ludmila) : XXV, p. 59-66.

CUTLER (Anthony). *The Spencer Psalter: a thirteenth century Byzantine manuscript in the New York Public Library* : XXIII, p. 129-150.

D

Damas. Mosaïques et marbres sculptés de la Mosquée. Voir STERN (Henri) : XXII, p. 201-232.

Deerhurst (Grande-Bretagne). Fouilles de l'église Sainte-Mary. Voir GILBERT (Edward) : XXV, p. 67-75.

Degum (Éthiopie). Monuments chrétiens rupestres. Voir LEPAGE (Claude) : XXII, p. 167-200.

Deir El-Abiad (Égypte). Baptistère paléochrétien. Voir LEROY (Jules) : XXV, p. 1-6.

Deir Suriani (Égypte) Voir Ouady Natroun (Égypte). Couvent des Syriens.

DEMUS (Otto). *Probleme byzantinischer Kuppel-Darstellungen* : XXV, p. 101-108.

DER NERSESSIAN (Sirarpie). *Deux tympans sculptés arméniens datant de 1321* : XXV, p. 109-122.

DER NERSESSIAN (Sirarpie). *Études byzantines et arméniennes. Byzantine and Armenian studies*. Louvain, 1973. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 195.

DONTCHEVA (Ludmila). *Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée à Pliska* : XXV, p. 59-66.

Dört kilise (Turquie). Peintures murales. Voir THIERRY (Michel et Nicole) : XXIV, p. 73-113.

Doura Europos (Syrie). Signatures de peintres dans la Synagogue. Voir LEROY (Jules) : XXI, p. 25-30.

DUPONT-SOMMER (André). *Quelques observations sur la traduction du R. P. Sader de la Sugiltha sur l'église d'Édesse* : XXII, p. 236.

Dura-Europos Synagogue (The). Ed. by J. Gutmann. Missala, Mont., 1973. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 193.

DUVAL (Noël). *Les églises africaines à deux absides, recherches archéologiques à Sbeilla*. 1. *Les basiliques de Sbeilla à deux sanctuaires opposés*. Relevés de G. Hallier. Paris, 1971. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 241.

E

Édesse (Syrie). *Sugitha* sur la cathédrale. Voir DUBONT-SOMMER (André) : XXII, p. 236. GRABAR (André) : XXII, p. 236 et SADER (Jean) : XXII, p. 236-237.
 Égypte rupestre. Dans la région du Hasani Dagi (Turquie). Voir THIERRY (Nicole) : XXIV, p. 183-191. Voir aussi Chapelles rupestres, Monuments chrétiens rupestres.
 Empereurs byzantins. Portraits du Cod. Par. gr. 510. Voir SPATHARAKIS (I.) : XXIII, p. 97-105.

Enluminure. Voir Manuscrits à peintures.

ETTINGHAUSEN (Richard). *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic world. Three modes of artistic influence.* Leyde. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 198-199.

Évangélaire. Voir Tétravangile.

Évangélaire de Miroslav. Voir MAXIMOVIC (J.) : XXV, p. 123-129.

Évangiles de Corbie (le maître des). Voir Corbie (le Maître des Évangiles de).

F

FIRATLI (Nezih). Deux chapiteaux rares à décoration animale trouvés à Istanbul : XXIII, p. 41-46.

FORSIGHT (Ilene H.). *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France.* Princeton, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXIII, p. 200-202.

Fouilles. A Deerhurst (Grande-Bretagne), à l'église Sainte Mary. Voir GILBERT (Edward) : XXV, p. 67-75. — A Degum (Éthiopie). Voir LEPAGE (Claude) : XXII, p. 167-200.

FOUSSARD (Michel). *Aulae sidereae, vers de Jean Scot au roi Charles. Introduction, texte, traduction et notes* : XXI, p. 79-88.

FRANTZ (Alison). *The Church of the Holy Apostles.* Princeton, 1971. (*The Athenian Agora*. Vol. XX.) Compte rendu

par Charalabos BOURAS : XXIII, p. 197-198.

Fresques. A Doura Europos (Syrie), signatures de peintres. Voir LEROY (Jules) : XXI, p. 25-30. — Voir aussi Peintures monumentales, Peintures murales.

Fresques byzantines. Architectures peintes. Voir VELMANS (Tania) : XXIII, p. 195. — A Kaloritsa (Grèce), dans l'église de la Nativité. Voir PANAYOTIDI (Maria) : XXIII, p. 107-120. — A Saint-Luc en Phocide (Grèce), dans les chapelles occidentales. Voir CHATZIDAKIS (Théano) : XXII, p. 89-113. — Du XI^e siècle à Corfou. Voir VOCOTPOULOS (P. L.) : XXI, p. 151-180.

Fresques romanes. A Bagüés (Espagne). Voir AL-HAMDANI (Betty) : XXIII, p. 169-194.

FROLOW (Anatole). Voir GRABAR (André) : XXII, p. 247.

G

GABORIT-CHOPIN (Danielle) et MONTESQUIOU-FEENSAC (Blaise de). *Camées et intailles du trésor de Saint-Denis* : XXIV, p. 137-162. — *Le « Tombeau des Corps Saints » à l'abbaye de Saint-Denis* : XXIII, p. 81-95.

GALAVARIS (Georges). *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazian-*

zenus. Princeton, 1969. Compte rendu par André GRABAR : XXI, p. 230-232.

Genèse (livre de la). Création des animaux, dans l'*Hortus deliciarum*. Voir CAMES (Gérard) : XXV, p. 131-142. — Fresques romanes de Bagüés (Espagne). Voir AL-HAMDANI (Betty) : XXIII, p. 169-194.

Géorgie méridionale. Peintures murales du x^e siècle. Voir THIERRY (Michel et Nicole) : XXIV, p. 73-113.

GERVERS-MOLNAR (Vera). *A Középkori Magyarországi Rotundái* (Rotondes médiévales de Hongrie). Budapest, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 246.

GILBERT (Edward). *Pre-Carolingian work at Deerhurst* : XXV, p. 67-75. — *S. Wylan's church, Repton, its date and significance* : XXII, p. 237-239.

GOLDSCHMIDT (Adolph). *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI.-XIII. Jahrhundert.* 4. Bd. Berlin, 1975. Compte rendu par André GRABAR : XXV, p. 163-164.

Göreme (vallée) (Turquie). Chapelles rupestres. Voir WHARTON EPSTEIN (Ann) : XXIV, p. 115-135.

GOUSSET (Marie-Thérèse). *La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne* : XXIII, p. 47-60.

GRABAR (André). *Anatole Frolov (1906-1972)* : XXII, p. 247. — *Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès à la Bibliothèque nationale de Madrid* : XXI, p. 191-211. — *Nota* (au sujet de l'article de Julien Leroy sur le Vat. gr. 699) : XXIII, p. 78-79. — *Notes de lecture* : XXI, p. 229-232. Voir GALAVARIS (Georges), NORDENFALK (Carl), WEITZMANN (Kurt). — *Notes de lecture* : XXII, p. 240-246. Voir *Alle Kirchen und Klöster Griechenland*, CHATZIDAKIS (Manolis), DUVAL (Noël), GERVERS-MOLNAR (Vera), HEIDENREICH (Robert), MANGO (Cyril), MATTHEWS (Thomas F.), MAXIMOVIC (Jovanka), *No graven images*. — *Notes de lecture* : XXIII, p. 200-203. Voir BUSCHHAUSEN (Helmut), FORSIGHT (Ilene H.), KUEHNEL (Ernst). — *Notes de lecture* : XXIV, p. 193-199. Voir DER NERSESSIAN (Sirarpie), ETTINGHAUSEN (Richard), GRAPE (Wolfgang), GROSSMANN (Peter), GUTMANN (Joseph), *Illuminated manus-*

cripts from American collections, KOSHI (Koichi), *Treasures (The) of Mount Athos*, ROSENTHAL (Erwin), WEITZMANN (Kurt). — *Notes de lecture* : XXV, p. 163-164. Voir GOLDSCHMIDT (Adolph), JANSMA (N. S. M.), METZGER (Mendel), STRUBE (Christine), *Synagogue (The)*. — *Observation* (sur la traduction du R. P. Sader de la *Sugitha* sur l'église d'Édesse) : XXII, p. 236. — *Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive : les cérémonies du culte de la Vierge* : XXV, p. 143-162. — *Tissu copte. Musée du cinquanteenaire*, Bruxelles : XXIII, p. 204.

GRABAR (André) et PANAYOTIDI (Maria). *Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique* : XXIV, p. 33-48.

GRAPE (Wolfgang). *Grenzprobleme der byzantinischen Malerei*. Vienne, 1973. (Thèse de doctorat polycopiée). Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 197.

Grèce. Monuments chrétiens antérieurs à Constantin. Voir PALLAS (D.I.) : XXIV, p. 1-19.

GRÉGOIRE DE NAZIANZE. Commentaire enluminé des *Homélies*. Voir WALTER (Christopher) : XXII, p. 115-129.

Griffon. Mosaïque de la Grande chasse, à Piazza Armerina (Italie). Voir SETTIS-FRUGONI (Chiara) : XXIV, p. 21-32.

GROSSMANN (Peter). *S. Michele in Africisco zu Ravenna. Baugeschichtliche Untersuchung*. Mayence, 1973. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 196.

GUTMANN (Joseph). Ed. *The Dura-Europos Synagogue*. Missala, Mont., 1973. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 193. — *No graven images, studies in art and the Hebrew Bible*. New York, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 240. — *The Synagogue, studies in origins, archeology and architecture*. New York, s.d. Compte rendu par André GRABAR : XXV, p. 164.

H-I

Hasan Dagi (région) (Turquie). Églises. Voir THIERRY (Nicole) : XXIV, p. 183-191.

HEIDENREICH (Robert) et JOHANNES (Heinz). *Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna*. Wiesbaden, 1971. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 240-241.

*Ferrasse de Landouze. Histoire de la
ville. Travaux de maçonnerie. Voir Landes
Général : XXII, p. 111-112.*

Hortus deliciarum. Voir BERRIER DE LANDOUZE.

*Hüarte (Syrie). Mosaïque d'Adam. Voir
CANIVET (Maria-Teresa et Pierre) :
XXIV, p. 49-69.*

*HUBERT (Jean). Le comte Blaise de Mon-
tesquiou-Fezensac : XXIV, p. 201.*

Hymne syriaque. Voir Sugitha.

*Hymnes liturgiques. Iconographie byzantine.
Voir VELMANS (Tania) : XXII, p. 131-
165.*

*Iconographie. Thèmes. Voir ADAM, Apoca-
lypse, CHRIST, Création des animaux,
Empereurs byzantins, Genèse (livre de
la), Griffon, Jérusalem céleste, ORPHÉE,
Papes, Parousie (Seconde), Tigre, VIER-
GE. — Thèmes comparés de la Colonne
d'Arcadius, de Sainte-Pudentienne, de
l'arc d'Eginhard et du portail de Ripoll.
Voir CHRISTE (Yves) : XXI, p. 31-42.*

*Iconographie byzantine. Icones des saints.
Voir Landes Général : XXII, p. 111-112.*

*— Hymnes liturgiques. Voir VELMANS
Tania : XXII, p. 131-165. — Parti-
culaires du décor des chapelles occi-
dentales de Saint-Luc en Phocide. Voir
CHATZIDAKIS (Théano) : XXII, p. 89-
113. — Une source d'inspiration : les
cérémonies du culte de la Vierge. Voir
GRABAR (André) : XXV, p. 143-162.*

*Illuminated Greek manuscripts from Ameri-
can collections. An exhibition in honor
of Kurt Weitzmann. Edited by Gary
Vikan. Princeton, 1973. Compte rendu
par André GRABAR : XXIV, p. 198.*

*Intailles. Du trésor de Saint-Denis. Voir
MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de) et
GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XXIV,
p. 137-162.*

*Işhan (Turquie). Peintures. Voir THIERRY
(Michel et Nicole) : XXIV, p. 73-113.*

*Istanbul. Deux chapiteaux à décoration
animale. Voir FIRATLI (Nezih) : XXIII,
p. 41-46. — Voir aussi Constantinople.*

J-K

*JANSMA (N. S. M.). Ornaments des manuscrits
copies du Monastère Blanc. Groningue,
1973. Compte rendu par André GRA-
BAR : XXV, p. 163.*

*JEAN SCOT. Aulæ sidereae. Introduction,
texte, traduction et notes par Michel
FOUSSARD : XXI, p. 79-88.*

*Jérusalem. Colonne de Colonia Aelia Capito-
lina. Voir VERDIER (Philippe) : XXIII,
p. 17-40. — Mosaïques du Dôme du
Rocher. Voir STERN (Henri) : XXII,
p. 201-225.*

*Jérusalem céleste. Iconographie carolingien-
ne. Voir GOUSSET (Marie-Thérèse) :
XXIII, p. 47-60.*

*JOHANNES (Heinz) et HEIDENREICH (Ro-
bert). Das Grabmal Theoderichs zu Ra-
venna. Wiesbaden, 1971. Compte rendu
par André GRABAR : XXII, p. 240-241.*

*Kaloritza (Grèce). Église rupestre de la
Nativité. Voir PANAYOTIDI (Maria) :
XXIII, p. 107-120.*

Kato Fighaleia (Grèce). Voir Zourtsa (Grèce).

*KLEINBAUER (W. Eugene). The original
name and function of Hagios Georgios
at Thessaloniki : XXII, p. 55-60.*

*KOSHI (Koichi). Die Genesisminiaturen in
der Wiener Histoire universelle (cod.
2576). Wien, 1973. Compte rendu par
André GRABAR : XXIV, p. 194-195.*

*KUEHNEL (Ernst). Die islamischen Elfen-
beinskulpturen, VIII.-XIII. Jahrhun-
dert, Berlin, 1971. Compte rendu par
André GRABAR : XXIII, p. 202-203.*

L

*Landes (département). Chapiteaux anté-
rieurs à l'époque romane. Voir CABANOT
(Jean) : XXII, p. 1-18.*

*LE BERRURIER (Diane). Un fragment inédit
d'une copie du XIV^e siècle de l'Encyclo-
pédie de Raban Maur : XXII, p. 47-54.*

*Lectoure (Gers). Plaque-boucle. Voir BARBÉ
(Léo) : XXIV, p. 71-72.*

*LEPAGE (Claude). Les bracelets de luxe
romains et byzantins du II^e au VI^e siè-
cle. Étude de la forme et de la structure :
XXI, p. 1-23. — Les monuments chré-
tiens rupestres de Degum en Éthiopie
(rapport préliminaire) : XXII, p. 167-
200.*

*LEROY (Jules). Le décor de l'église du Couvent
des Syriens au Ouady Natroun (Égypte) :
XXIII, p. 151-167. — Deux baptistères
paléochrétiens d'Orient méconnus : XXV,
p. 1-6. — Signatures vraies ou supposées*

*de peintres à Doura Europos : XXI,
p. 25-30.*

*LEROY (Julien). Notes codicologiques sur le
Vat. gr. 699 : XXIII, p. 73-78.*

*LICHATCHOVA (V. D.). La Décoration d'un
rouleau liturgique byzantin de la Biblio-
thèque publique d'État de Leningrad :
XXIII, p. 121-128.*

*Liturgie. Iconographie byzantine tardive et
cérémonies du culte de la Vierge. Voir
GRABAR (André) : XXV, p. 143-162. —
Simandre. Voir STICHEL (Rainer) : XXI,
p. 213-228. — Voir aussi Hymnes,
Rouleau liturgique.*

M

*MAGNI (Mariacloilde). Un remarquable té-
moignage du premier art roman en
Italie du nord : la cathédrale d'Aoste :
XXIV, p. 163-181.*

*MANGO (Cyril). The Art of the Byzantine
Empire (312-1453). Sources and docu-
ments. Englewood Cliffs, N.J., 1972.
Compte rendu par André GRABAR :
XXII, p. 241-242.*

*Manuscrits à peintures. Amiens, Bibliothè-
que municipale, ms. 24. Voir AVRIL
(François) : XXI, p. 181-190. — Bâle
(Suisse), Bibliothèque de l'Université,
ms. Basileensis gr. A.N. I. 8. Voir
WALTER (Christopher) : XXII, p. 115-
129. — Beauvais, Bibliothèque muni-
cipale, ms. 25. Voir AVRIL (François) :
XXI, p. 181-190. — Belgrade, Musée
national, Évangélaire de Miroslav.
Voir MAXIMOVIĆ (J.) : XXV, p. 123-129.
— Leningrad, Bibliothèque publique
d'État, cod. gr. 672. Voir LICHATCHOVA
(V. D.) : XXIII, p. 121-128. — Londres,
British Museum, Add. 10546. Voir
CHRISTE (Yves) : XXV, p. 77-92. —
Madrid, Bibliothèque de l'Escorial,
cod. 19. Voir VELMANS (Tania) : XXII,
p. 131-165. — Madrid, Bibliothèque
nationale, ms. vitrine 26,2. Voir GRA-
BAR (André) : XXI, p. 191-211. —
New York, New York Public Library,
Spencer collection, cod. 528. Voir
CUTLER (Anthony) : XXIII, p. 129-150.
— New York, Université Columbia,
Plimpton ms. 128. Voir LE BERRURIER
(Diane) : XXII, p. 47-54. — Paris,
Bibliothèque nationale, ms. grec 115.
Voir PASCHOU (Christine) : XXII,*

*p. 61-86. — Paris, Bibliothèque nationa-
le, ms. grec 510. Voir SPATHARAKIS (I.) :
XXIII, p. 97-105. — Paris, Biblio-
thèque nationale, ms. latin 1. Voir
CHRISTE (Yves) : XXV, p. 77-92. —
Paris, Bibliothèque nationale, ms. nouv.
acq. lat. 2334. Voir NARKISS (Bezael) :
XXII, p. 19-38. — Rome, Bibliothèque
Vaticane, ms. Vat. gr. 699. Voir LEROY
(Julien) : XXIII, p. 73-78 et GRABAR
(André) : XXIII, p. 78-79. — Rome,
Saint-Paul-hors-les-Murs, Bible. Voir
CHRISTE (Yves) : XXV, p. 77-92.*

*Manuscrits à peintures. Voir aussi BEATUS
DE LIEBANA, Corbie (le maître des
Évangiles de), Pentateuque de Tours,
Raban Maur.*

*Manuscrits à peintures byzantins. Voir Aca-
thiste, COSMAS INDICOPLEUSTÈS, GRÉ-
GOIRE DE NAZIANZE, Psautier byzantin,
Rouleau liturgique byzantin, SKYLITZÈS
(Jean), Tétraévangile.*

*Manuscrits à peintures carolingiens. Com-
mentaire de l'Apocalypse. Voir CHRISTE
(Yves) : XXV, p. 77-92. — Représen-
tation de la Jérusalem céleste. Voir
GOUSSET (Marie-Thérèse) : XXIII, p. 47-
60.*

*Manuscrits à peintures serbes. Voir Évangé-
laire de Miroslav.*

*MAXIMOVIĆ (J.). La place de l'Évangélaire
de Miroslav au sein de l'art médiéval
serbe : XXV, p. 123-129.*

*MAXIMOVIĆ (Jovanka). Srbska srednjovekov-
na skulptura (Sculpture médiévale ser-
be). Novi Sad, 1971. Compte rendu par
André GRABAR : XXII, p. 245.*

- MATTHEWS (Thomas F.). *The early churches of Constantinople. Architecture and liturgy.* Pennsylvania University Park et Londres, 1971. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 242-244.
- MELAS (Evi). Ed. *Alle Kirchen und Klöster Griechenlands. Ein Begleiter zu den byzantinischen Stätten.* Cologne, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 244-245.
- METZGER (Mendel). *La Haggada enluminée. I. Étude iconographique et stylistique des manuscrits enluminés et décorés de la Haggada du XIII^e au XVI^e siècle.* Leyde, 1973. Compte rendu par André GRABAR : XXV, p. 163.
- MIROSLAV (Évangéliste de). Voir *Évangéliste de Miroslov*.
- MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de) et GABORIT-CHOPIN (Danielle). *Camées et intailles du trésor de Saint-Denis* : XXIV, p. 137-162. — Le « Tombeau des Corps Saints » à l'abbaye de Saint-Denis : XXIII, p. 81-95.

N-O

- NARKISS (Bezalel). *Reconstruction of some of the original quires of the Ashburnham Pentateuch* : XXII, p. 19-38.
- Naxos (île) (Grèce). Église rupestre de la Nativité. Voir Kaloritza (Grèce).
- No graven images. *Studies in art and the Hebrew Bible*, edited by Joseph Gutmann. Compte rendu par André GRABAR : XXII, p. 240.
- NORDENFALK (Carl). *Die spätantiken Zierbuchstaben.* Stockholm, 1970. Compte rendu par André GRABAR : XXI, p. 229-230.

P-Q

- PALLAS (D. I.). *Investigations sur les monuments chrétiens de Grèce avant Constantin* : XXIV, p. 1-19.
- PANAYOTIDI (Maria). *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives* : XXIII, p. 107-120.

- MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de). Voir HUBERT (Jean) : XXIV, p. 201.
- Monuments chrétiens rupestres.* A Degum (Éthiopie). Voir LEPAGE (Claude) : XXII, p. 167-200. — Voir aussi *Chapelles rupestres, Églises rupestres.*
- Monuments paléochrétiens.* En Grèce. Voir PALLAS (D. I.) : XXIV, p. 1-19.
- Mosaïques.* A Hūarte (Syrie), dans l'église (v^e siècle). Voir CANIVET (Maria-Teresa et Pierre) : XXIV, p. 49-69. — A Piazza Armerina (Italie), mosaïque de la Grande Chasse. Voir SETTIS-FRUGONI (Chiara) : XXIV, p. 21-32.
- Mosaïques byzantines.* Thèmes iconographiques de la décoration des coupes. Voir DEMUS (Otto) : XXV, p. 101-108.
- Mosaïques omeyyades.* A Jérusalem, au Dôme du Rocher et à Damas, dans la Mosquée. Voir STERN (Henri) : XXII, p. 201-225.
- Mrén (Turquie). La cathédrale et son décor. Voir THIERRY (Michel et Nicole) : XXI, p. 43-77.

- NORDSTRÖM (Carl-Otto). *Text and myth in some Beatus miniaures.* Part one : XXV, p. 7-37.

Orfèverie. Voir *Bracelets, Croix pectorale, Plaque-boucle, Reliquaire.*

ORPHÉE. Dans l'art paléochrétien. Voir STERN (Henri) : XXIII, p. 1-16.

Ouady Natroun (Syrie). Couvent des Syriens, décor de l'église. Voir LEROY (Jules) : XXIII, p. 151-167.

PANAYOTIDI (Maria) et GRABAR (André). *Un reliquaire paléochrétien récemment découvert près de Thessalonique* : XXIV, p. 33-48.

Pape. Iconographie politique. Voir WALTER (Christopher) : XXI, p. 109-136.

- Parousie (Seconde).* Iconographie. Voir CHRISTE (Yves) : XXI, p. 31-42 et XXIII, p. 61-72.
- PASCHOU (Christine). *Les peintures dans un tétraévangile de la Bibliothèque nationale de Paris: le grec 115 (X^e siècle)* : XXII, p. 61-86.
- Peintres. Signatures à Doura-Europos. Voir LEROY (Jules) : XXI, p. 25-30.
- Peintures monumentales byzantines. Thèmes iconographiques de la décoration des coupes. Voir DEMUS (Otto) : XXV, p. 101-108.
- Peintures murales. Arméniennes, à Mrén (Turquie). Voir THIERRY (Michel et Nicole) : XXI, p. 43-77. — Géorgiennes, en Géorgie méridionale. Voir THIERRY (Michel et Nicole) : XXIV, p. 73-113. — Voir aussi *Fresques.*

RABAN MAUR. Fragment inédit d'une copie du xiv^e siècle du *De rerum naturis*. Voir LE BERRURIER (Diane) : XXII, p. 47-54.

Reliquaire paléochrétien découvert près de Thessalonique. Voir PANAYOTIDI (Maria) et GRABAR (André) : XXIV, p. 33-48.

Repton (Grande-Bretagne). Église de Saint-Wystan. Voir GILBERT (Edward) : XXII, p. 237-239.

RICHE (Pierre). *Trésors et collections d'aristocrates laïques carolingiens* : XXII, p. 39-46.

SADER (Jean). *La Sugitha sur l'église d'Édesse, quelques remarques sur le texte et sa traduction* : XXII, p. 233-236.

Saint-Denis (abbaye). Camées et intailles du trésor. Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de) et GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XXIV, p. 137-162. — « Tombeau des Corps Saints ». Voir MONTESQUIOU-FEZENSAC (Blaise de) et GABORIT-CHOPIN (Danielle) : XXIII, p. 81-95.

Pentaleuque Ashburnham. Voir *Pentaleuque de Tours*.

Pentaleuque de Tours. Voir NARKISS (Bezalel) : XXII, p. 19-38.

Piazza Armerina (Italie). Le griffon et le tigre dans la Grande Chasse. Voir SETTIS-FRUGONI (Chiara) : XXIV, p. 21-32.

Plaque-boucle. De Lectoure (Gers). Voir BARBÉ (Léo) : XXIV, p. 71-72.

Pliska (Bulgarie). Croix pectorale-reliquaire en or. Voir DONTCHEVA (Ludmila) : XXV, p. 59-66.

Portraits byzantins. Voir SPATHARAKIS (I.) : XXIII, p. 97-105.

Psautier byzantin. Psautier Spencer. Voir CUTLER (Anthony) : XXIII, p. 129-150.

Qartamin (Turquie). Baptistère paléochrétien. Voir LEROY (Jules) : XXV, p. 1-6.

R

Ripoll (Espagne). Portail de l'église Sainte-Marie. Voir CHRISTE (Yves) : XXI, p. 31-42.

Rome. Église Sainte-Pudentienne, iconographie de l'abside. Voir CHRISTE (Yves) : XXI, p. 31-42. — Palais du Latran, iconographie politique pontificale. Voir WALTER (Christopher) : XXI, p. 109-136.

ROSENTHAL (Erwin). *The illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. lat. 3867). A stylistic and iconographical analysis.* Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 193-194.

Rouleau liturgique byzantin. Voir LICHATCHOVA (V. D.) : XXIII, p. 121-128.

S

Saint-Luc-en-Phocide (Grèce). Décor peint des chapelles occidentales. Voir CHATZIDAKIS (Théano) : XXII, p. 89-113. — Fondation. Voir CHATZIDAKIS (Manolis) : XXII, p. 87-88.

Salonique (Grèce). Nom original et fondation de Saint-Georges. Voir KLEINBAUER (W. Eugene) : XXII, p. 55-60.

Sculpture. Voir *Chapiteaux*.

Sculpture arménienne. A Mrén (Turquie). Voir THIERRY (Michel et Nicole) : XXI, p. 43-77. — Voir aussi *Tympans sculptés arméniens*.

Sculpture carolingienne. A Turin, sous l'épiscopat de Claude l'Iconoclaste. Voir CASARTELLI NOVELLI (Silvana) : XXV, p. 93-100.

Sculpture omeyyade. A Damas, dans la mosquée. Voir STERN (Henri) : XXII, p. 225-232.

SETTIS-FRUGONI (Chiara). *Il grifone e la tigre nella « Grande caccia » di Piazza Armerina* : XXIV, p. 21-32.

Simandre. Tradition juive dans la liturgie chrétienne. Voir STICHEL (Rainer) : XXI, p. 213-228.

SKYLITZÈS (Jean). Manuscrit illustré de la Chronique. Voir GRABAR (André) : XXI, p. 191-211.

SPATHARAKIS (I.). *The portraits and the date of the Codex Par. Gr. 510* : XXIII, p. 97-105.

STERN (Henri) : *Notes sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la mosquée de Damas. A propos d'un livre de M^{me} Marguerite Gautier Van Berchem* : XXII, p. 201-225. — *Orphée dans l'art paléochrétien* : XXIII, p. 1-16. — *Plaques et fragments de marbre blanc sculptés de la mosquée de Damas* : XXII, p. 225-232.

STICHEL (Rainer). *Jüdische Tradition in christlicher Liturgie: zur Geschichte des Semantrons* : XXI, p. 213-228.

STRUBE (Christine). *Die westliche Eingangseile der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit*. Wiesbaden, 1973. Compte rendu par André GRABAR : XXV, p. 164.

Sugitha sur l'église d'Édesse. Voir DUPONT-SOMMER (André) : XXII, p. 236, GRABAR (André) : XXII, p. 236 et SADER (Jean) : XXII, p. 233-236.

Synagogue (The). *Studies in origins, archeology and architecture*, selected with a prolegomena by Joseph Gutmann. New York, s.d. Compte rendu par André GRABAR : XXV, p. 164.

T

Tétraévangile byzantin. Voir PASCHOU (Christine) : XXII, p. 61-86.

THIERRY (Michel). *L'église arménienne de la Mère de Dieu d'Arcuaber* : XXV, p. 39-57.

THIERRY (Michel et Nicole). *La cathédrale de Mrén et sa décoration* : XXI, p. 43-77. — *Peintures du X^e siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie mineure* : XXIV, p. 73-113.

THIERRY (Nicole). *Études cappadociennes. Région du Hasan Daği. Compléments pour 1974* : XXIV, p. 183-191.

Tigre. Mosaïque de la Grande Chasse, à Piazza Armerina (Italie). Voir SETTIS-FRUGONI (Chiara) : XXIV, p. 21-32.

Tissu copte. Au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles. Voir GRABAR (André) : XXIII, p. 204.

Tours (Pentateuque de). Voir *Pentateuque de Tours*.

Treasures (The) of Mount Athos. Illustrated manuscripts, miniatures, headpieces, initial letters. I. Protalon, Dionysiou, Koulloumoussiou, Xeropolamou, Grigoriou, Athènes, s.d. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 197-198.

Trésors d'aristocrates laïques carolingiens. Voir RICHÉ (Pierre) : XXI, p. 39-46.

Turin (Italie). Cathédrale et marbres carolingiens sous l'épiscopat de Claude l'Iconoclaste. Voir CASARTELLI NOVELLI (Silvana) : XXV, p. 93-100.

Tympans sculptés arméniens. A Amaghou Noravank'. Voir DER NERSESSIAN (Sirarpie) : XXV, p. 109-122.

V

VAN BERCHEM (Marguerite Gautier). *The mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus*. Oxford, 1970. Voir STERN (Henri) : XXII, p. 201-225.

VELMANS (Tania). *A propos des architectures peintes dans les fresques byzantines* : XXIII, p. 195. — *Une illustration inédite de l'Acalhiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance* : XXII, p. 131-165. — *Notes de lecture* : XXIII, p. 198-200. Voir BELTING (Hans), *Zbornik za likovne umelnosti*.

VERDIER (Philippe). *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imago clipeata du Christ Helios* : XXIII, p. 17-40.

VIEILLARD-TROÏEKOUROFF (May). *La chapelle du palais de Charles le Chauve à Compiègne* : XXI, p. 89-108.

VIERGE. Iconographie byzantine tardive et cérémonies du culte. Voir GRABAR (André) : XXV, p. 143-162.

Vocabulaire. De Saint-Georges de Salonique. Voir KLEINBAUER (W. Eugene) : XXII, p. 55-60.

VOCOTPOULOS (P. L.). *Fresques du XI^e siècle à Corfou* : XXI, p. 151-180.

W-Z

WALTER (Christopher). *Un commentaire illuminé des Homélies de Grégoire de Nazianze* : XXII, p. 115-129. — *Papal political imagery in the medieval Lateran Palace* : XXI, p. 109-136.

WEITZMANN (Kurt). *Ivories and stealites*. Washington, 1972. Compte rendu par André GRABAR : XXIV, p. 194. — *Studies in classical and Byzantine manuscript illustration*. Chicago et Londres, 1971. Compte rendu par André GRABAR : XXI, p. 229.

WHARTON EPSTEIN (Ann). *Rock-cut chapels in Göreme Valley, Cappadocia: the Yilanli group and the column churches* : XXIV, p. 115-135.

Zbornik za likovne umelnosti. — *Recherches sur l'art*. Novi Sad. Compte rendu par Tania VELMANS : XXIII, p. 199-200.

Zourtsa (Grèce). Basilique de la Dormition de la Vierge. Voir BOURAS (Charalabos) : XXI, p. 137-149.

TABLE DES MATIÈRES
du volume XXV

Jules LEROY, <i>Deux baplistères paléochrétiens d'Orient méconnus</i>	1
Carl-Otto NORDSTRÖM, <i>Text and myth in some Bealus minialures. Part One</i>	7
Michel THIERRY, <i>L'église arménienne de la Mère de Dieu d'Arcuaber</i>	39
Ludmila DONTCHEVA, <i>Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée à Pliska</i>	59
Edward GILBERT, <i>Pre-carolingian work at Deerhurst</i>	67
Y. CHRISTE, <i>Trois images carolingiennes en forme de commentaires sur l'Apocalypse</i>	77
Silvana CASARTELLI NOVELLI, <i>La cattedrale ed i marmi carolingi di Torino nelle date dell'episcopato di Claudio l'iconoclasta</i>	93
O. DEMUS, <i>Probleme byzantinischer Kuppel-darstellungen</i>	101
Sirarpie DER NERSESSIAN, <i>Deux tympanes sculptés arméniens datant de 1321</i>	109
J. MAXIMOVIĆ, <i>La place de l'Évangélaire de Miroslav au sein de l'art médiéval serbe</i>	123
Gérard CAMES, <i>La création des animaux dans l'Hortus deliciarum</i>	131
André GRABAR, <i>Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge</i>	143
NOTES DE LECTURE par André GRABAR.....	163
Index des volumes XXI à XXV.....	165